L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

17e Année - Nouvelle Série N° 83 - Décembre 1961

SOMMAIRE

ADMINISTRATION
36, Rue Pierre-Nicole, PARIS-Ve
ODE 24-10

Fondateur : R. VIEUXBLE. Directeur : A. MUSSON

COMITÉ DE PATRONAGE :

M. Georges FAVRE, Docteur ès-Lettres, Inspecteur Général de l'Instruction Publique;

M. Robert PLANEL, 1er Grand Prix de Rome, Inspecteur Général de l'Enseignement Musical dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.

COMITÉ DE RÉDACTION :

M. M. BOULNOIS, Inspecteur de l'Enseignement Musical dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine;

M. J. CHAILLEY, Professeur d'Histoire de la Musique à la Sorbonne; Directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris; Professeur au Lycée La Fontaine (1);

Mlle S. CUSENIER, Agrégée de l'Université, Professeur d'Histoire au Lycée La Fontaine (1);

M. M. DAUTREMER, Directeur du Conservatoire et de l'Orchestre Symphonique de Nancy;

M. M. FRANCK, Professeur au Conservatoire National de Musique et au Lycée La Fontaine (1);

Mlle A. GABEAUD, Professeur d'Education Musicale;

M. GEORGEAIS, Agrégé de l'Université, Professeur au Lycée Cl.-Bernard et au Lycée La Fontaine (1);

M. J. GIRAUDEAU, de l'Opéra, Professeur au Conservatoire National de Musique et au Lycée La Fontaine (1);

M. D. MACHUEL, Professeur d'Education Musicale au Lycée Montaigne, Président de l'Amicale des Anciens Elèves du Centre de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine);

M. A. MUSSON, Professeur au Lycée La Fontaine (1).

Mme MONTU, Professeur d'Education Musicale à la Ville de Paris, Responsable à la Musique à l'U.F.O.L.E.A.

M. F. RAUGEL, Vice-Président de la Société Française de Musicologie, Chef d'orchestre des Sociétés Hændel et Mozart;

M. J. ROLLIN, Compositeur, Professeur au Lycée La Fontaine (1);

M. J. RUAULT, Professeur d'Education Musicale à l'Ecole Normale d'Instituteurs de la Seine et aux Ecoles de la Ville de Paris;

M. R. VIEUXBLE, Professeur d'Education Musicale, Fondateur.

(1) Classes préparatoires au C.A.E.M.

DÉLÉGUÉS RÉGIONAUX :

M. A. BAILLET, 127, cours Tolstoï, Villeurbanne;
Mlle BOSCH, 7, rue Adolphe-Guillon, Auxerre;
Mlle CLEMENT, 41, rue Albert-Maignan, Le Mans;
Mlle DELMAS, Lycée de jeunes filles, Toulouse;
Mlle DHUIN, 348, Cité Verte, Canteleu (S.-M.);
Mlle FOURNOL, 2, rue Larçay, St-Avertin (I.-et-L.);
Mlle GAUBERT, « Le beau lieu », avenue de Lattre-de-Tassigny, Cannes;
Mlle GAUTHERON, 14, r. Pierre-le-Vénérable, Clermont-Ferrand;
M. KOPFF, rue de la Poudrière, Molsheim (Bas-Rhin);
M. LENOIR, 17, rue Ampère, Nantes;
M. MULLET, Proviseur du Lycée Moderne, rue Humann, Strasbourg.
Mlle PEZET, 41, rue Jeanne-d'Arc, Cherbourg;
M. P. PITTION, 28, rue Emile-Geymard, Grenoble;
Mme BISCARA, 28, rue de la Regratterie, Niort (D.-S.);
Mme REGNIER, 13, rue Henriette-Achiarry, Toulouse;
M. SUDRES, Lycée de garçons, Cahors;
M. TARTARIN, 35, rue du Bourdon-Blanc, Orléans;
Mme TARRAUBE, 151, Bd Mar.-Leclerc, Bordeaux;
Mme TRAMBLIN-LEVI, 28, rue Pierre-Martel, Lille.

CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est fixé à N.F. 15 *(étranger : N.F.* 18) *à envoyer par chèque postal à : M. A. MUSSON,* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e - C.C.P. Paris* 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours (1) *et ceux de l'année précédente sont détaillés au prix de N.F.* 2,25; *ceux des années antérieures au prix de N.F.* 1,75.

---

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire* 1er *octobre au* 1er *juillet.*

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de* 50 *francs* (0,50 *N.F.*)

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

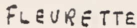
Tous droits de traduction, de reproduction et d'utilisation réservés pour tous pays.

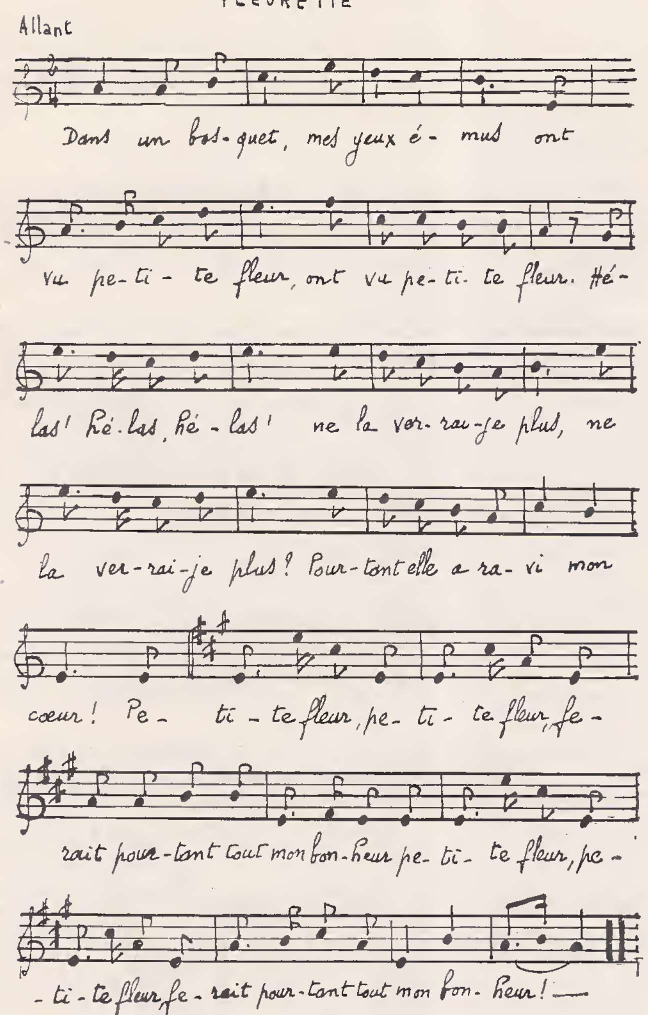
EXAMENS ET CONCOURS

EPREUVES 1961

ETAT - 2e Degré

Improvisation d'un accompagnement





Art Musical

Avec le *Psaume XLVII,* Florent Schmitt vous semble-t-il apporter un accent nouveau dans la production musicale de son temps ?

Vous appuierez votre opinion sur l'étude de l'art du compositeur dans cette œuvre.

LA MUSIQUE AU BACCALAURÉAT

Les fascicules spéciaux contenant les analyses des œuvres imposées au baccalauréat 1962 (un fascicule pour la 1re Partie, un fascicule pour la seconde) sont en vente au prix de N.F. 2,— l'exemplaire.

Ne tardez pas pour passer vos commandes.

Le montant doit être versé à notre compte courant postal 1809-65 Paris.

Harmonie



CLASSES PREPARATOIRES AU C.A.E.M.
(Lycée La Fontaine)

Dictée



PHILIPPE DE VITRY

par

Jean MAILLARD
Professeur d'Education Musicale
Lycée François Ier à Fontainebleau

André GILLES
Directeur d'Etudes Lycée Dorian

Il y a eu très exactement six cents ans le 9 juin dernier, mourait à Meaux l'un des plus illustries précurseurs de l'Humanisme français.

Phelipe de Vitry eut nom
Qui mieux sut motets que nul hom.

La réputation de Vitry fut cependant immense aux XIVe-XVe siècles et son action importante sur l'élite intellectuelle de l'Europe occidentale. La faute est-elle imputable à nos générations, harcelées par les problèmes les plus divers, qui retiennent davantage nos attentions dispersées ? Peut-être pas : il y a aussi chez Philippe de Vitry une discrétion à la fois louable et regrettable; jamais il ne paraît s'être soucié de sa survie par son œuvre, comme l'a fait un Guillaume de Machaut, qui surveillait de près la copie de ses compositions, ou rédigeait à loisir ses fantasques amours dans le *Veoir Dit* (1).

La chronologie de ces temps anciens est peu aisée à déterminer (2) et les quelques renseignements précis que nous sommes en mesure de fournir aujourd'hui sont le fruit de patientes recherches d'érudits, au premier rang desquels il convient de citer A. Coville et A. Machabey.

Les origines.

« Hoc anno in Vigilia Omnium Sanctorum, id est ultimo die Octobris, natus sum ego, Philippus de Vitriaco » : « C'est cette année-là que moi, Philippe de Vitry, suis né, la veille de la Toussaint, c'est-à-dire le dernier jour d'octobre ». Telle est la note que Léopold Delisle a découvert dans la *Grande Chronique* de Guillaume de Nangis conservée au Vatican, en marge du folio correspondant à l'année 1291 (3).

D'où tirait-il son nom ? On trouve parfois, par abréviation, Philippus; mais son nom complet est toujours Philippus de Vitriaco : Philippe de Vitri, ou de Vitry. Or, le Dictionaire des Communes (1943), accuse quinze Vitry, dont sept se trouvent en Champagne. L'origine champenoise peut être admise : d'une part, Philippe semble bien connaître cette région dont il vante les richesses dans son poème du *Chapel des trois fleurs de lis :*

Les beaux lis, couches champenoises
Les bons vins et les froides caves.

Eustache Deschamps, d'autre part, confirme cette origine dans sa ballade *Mœurs et conditions des champenois*:

Saincte-More Ovide esclairer;
Vitry, Machault de haulte emprise,
Poètes que Musique ot chier :
Toutes gens n'ont pas cette guise !

Si l'on fait la synthèse des éléments biographiques, simples conjectures pour la plupart, qui l'intéressent, il y a lieu de penser que Philippe de Vitry appartenait à une famille noble; qu'il fut le proche parent — le fils peut-être —, de Philippe de Vitry, secrétaire de Philippe le Hardi et Philippe le Bel (4), dont les armes étaient « d'azur à la fasce losangée de trois pièces d'or, accompagnée de trois merlettes de même ». Il avait d'autre part une sœur, et sans doute un frère au moins, Adam de Vitry, que nous connaissons comme l'auteur d'une prière latine à la Vierge (5).

L'Universitaire.

Armand Machabey admet que Philippe de Vitry fit ses études à Paris (6). Peut-être au Collège de Navarre, si l'on interprète correctement un texte obscur selon lequel « l'usage de la minime était né en Navarre et trouvé bon, et pratiqué par Philippe de Vitry, lequel fut la fleur des musiciens du monde entier » (7).

Hypothèse séduisante. Cet établissement, construit sur l'emplacement de l'actuelle Ecole Polytechnique, était également appelé Collège de Champagne. Destiné à recevoir, parmi d'autres, des étudiants champenois, il avait été construit, en 1315, conformément aux dispositions prises en 1304 par Jeanne de Navarre, femme de Philippe le Bel. Dans la liste de Principaux de ce Collège telle qu'elle nous est donnée par le manuscrit B.N. lat. 911, f° 1 verso, nous trouvons le nom de théologiens qui furent liés avec Philippe de Vitry, entre autres Nicolas Oresme (principal de 1355 à 1360) et Nicolas Faron (principal de 1360 à 1370). Cependant, la date tardive de l'érection du Collège laisserait plutôt à penser que Philippe de Vitry appartint au Collège de Navarre non comme étudiant, mais en tant que répétiteur ou professeur. Une indication du manuscrit B.N. lat. 3343 f° 71, où Philippe paraît désigné comme « cantor », c'est-à-dire maître de chapelle, pourrait confirmer cette vue (8).

Il n'est pas exclu d'ailleurs que Philippe de Vitry ait occupé au Collège de Navarre d'autres fonctions, parfaitement compatibles, selon les conceptions médiévales, avec l'enseignement de la musique : celles de professeur de philosophie (9). Jean de Muris ne parle-t-il pas d'un *Second livre de métaphysique* (10) ? Pétrarque n'écrit-il pas de son ami Vitry, qu'il fut « un philosophe considérable de l'époque, aux vues profondes, et constamment soucieux de découvrir le Vrai » (11) ? La lecture enfin des traités compilés « d'après » Philippe de Vitry, ou des manuscrits qui se rattachent à l'*Ars nova,* révèle l'usage fréquent des méthodes de la logique formelle, chère à la scolastique (12). Ce passage de Philippe de Vitry au Collège de Navarre se situerait entre 1315 et 1321.

Sans doute aussi a-t-il étudié en Sorbonne, où lui aurait été conféré le titre de maître ès Arts, auquel il est fréquemment fait allusion.

Le Dignitaire Ecclésiastique
Les Canonicats (1321-1322).

A. Coville pense que Philippe de Vitry dut entrer de bonne heure dans les ordres, et rester diacre jusqu'à sa promotion à l'évêché de Meaux. A plusieurs reprises, il reçoit des prébendes qui prouvent combien était grande la faveur dont il jouissait auprès des grands. Jean XXII le gratifie le 20 janvier 1321 d'un premier canonicat à Cambrai. Suivront d'autres prébendes : Soissons (2.VIII.1322), Verdun (3.I.1323), Clermont-en-Beauvaisis (même date). Nous savons par recoupement qu'il en avait reçu deux

autres, à Saint-Jean de Vertus et à Saint-Quentin, cette dernière lui ayant vraisemblablement été accordée par le Roi de France, Abbé de la Ville, au service duquel il se trouvait. Ces diverses charges lui assuraient, dit A. Coville un revenu annuel de l'ordre de 150 livres tournois, environ 15.000 NF 1961 (13). Une confirmation de ces canonicats lui sera adressée le 30 septembre 1327. L'ultime bénéfice canonial connu de Vitry date du 19.XII.1332 (Eglise de Saint-Pierre d'Aire en Artois, al. Aire-sur-la-Lys, diocèse de Thérouanne).

Philippe de Vitry semble s'être acquitté avec beaucoup de zèle de ses fonctions : le canonicat de Soissons était le plus important de ceux qu'il reçut. Il lui valait le titre d'Archidiacre de la Brie, et le rendait responsable d'une partie du diocèse s'étendant à une vingtaine de kilomètres à l'entour de Château-Thierry. Il fait de nombreuses visites aux paroisses qui se trouvaient sous sa coupe, et une lettre de Benoît XII nous apprend qu'il s'est plaint au Pontife que les curés étaient trop souvent absents de leurs paroisses : « il est rare qu'il ait trouvé un curé ayant sa résidence sur sa paroisse » (14).

Le Notaire Royal (1332-1339 env.).

Dès le temps de Charles le Bel, Vitry figure parmi les notaires royaux. Sous Philippe VI de Valois, il est également signalé comme notaire dans les *Ordonnances des Mestres du Parlement* de Juillet-Novembre 1328, dans les *Gages des Hostiez du Roy Philippe de Valois et de la Reine*. La signature de Philippe de Vitry n'apparaît qu'une seule fois dans un acte du 11 août 1332 (15).

A l'Hôtel royal, Vitry dut lier bon nombre de connaissances amicales avec d'autres fonctionnaires. De ses relations avec ses contemporains, nous ne savons pratiquement rien, mais il n'est pas impossible de penser qu'il connut au moins ceux de ses collègues qui étaient artistes ou amateurs d'art : les notaires royaux Gervais du Bus, Jehan Maillart, Chaillou de Pestain, Pierre de Viarmes, voire Guillaume de Machaut, alors secrétaire de Jean de Luxembourg, et que l'on rencontrait souvent à la Cour de France.

La première mission officielle de Philippe de Vitry semble être en Avignon en 1327. Le 5 octobre de cette année-là, il présentait au pape des lettres de Louis de Clermont (16). C'est sans doute à cette occasion qu'il reçut confirmation de ses canonicats antérieurs. En 1336, entre le 3 et le 30 mars, nous le retrouvons à Avignon aux côtés de Philippe VI. Un autre voyage en cette même ville se situe vraisemblablement en 1342-1343 : le philosophe et exégète juif Lévi ben Gerson — en latin magister Leo Hebreu — rencontra en 1343 Philippe de Vitry, ainsi qu'il le rappelle au début de son très court traité *De armonicis numeris* (17). Or, ce Levi ben Gerson ne vécut qu'à Orange et Avignon, et mourut à Perpignan en avril 1344. Sans doute est-ce à cette époque que se noua entre Philippe de Vitry et Pétrarque la vive amitié dont les lettres de ce dernier nous rapporte l'écho (18).

Maître des Requêtes (c. 1340-1350).

Depuis quelques années déjà, la situation de Vitry, qui n'avait cessé de s'améliorer, s'était encore affirmée. Il était encore notaire royal en 1338, mais dans les Etats du Parlement de Novembre 1340 et 1342, il figure parmi les Maîtres clercs des Requêtes du Palais. La date précise de cette nomination n'est pas connue (19). C'était là un service important, mais peu chargé, qui ne comportait que trois mois d'obligation par an, un roulement régulier étant assuré par les divers maîtres. Honorable, la situation était aussi lucrative et Vitry devient un personnage de premier plan, tour à tour confident et ambassadeur des Princes. « Tu cum honoratus esses » écrit Pétrarque, qui semble avoir envié cette charge qui laissait pour l'étude de si nombreux loisirs. C'est oublier que Vitry était également Maître des Requêtes de l'Hôtel de l'héritier du Trône, Jean, duc de Normandie (20); et qu'en plus de ce double travail administratif, il agissait activement dans ses fonctions d'Archidiacre de la Brie, auxquelles s'ajoutaient non seulement ses quelques obligations canoniales, mais les différents services qu'il était appelé à rendre tant au Dauphin qu'aux personnages officiels qui lui avaient accordé leur confiance.

Avec le Dauphin Jean, il partagea la rude vie de l'homme de guerre, durant le long siège d'Aiguillon, de mars à août 1346. Philippe est alors âgé de 55 ans, le Dauphin en a 27. Pour ce dernier, l'Officier royal est un sûr conseiller, presqu'un père. Sous la tente, tous deux connaissent les privations et attendent, dénués de ressources, que la garnison de la forteresse capitule, tandis que la Chevalerie du Roi Philippe et l'héroïque escadron de Jean de Luxembourg se faisaient massacrer sur les champs de Crécy.

Le 22 août 1350 mourait le Roi de France. Peu avant son sacre, Jean II envoyait en Avignon Philippe de Vitry, sans doute pour préparer la visite officielle qu'il devait faire au Pape à la fin de l'année. Il y demeura jusqu'au 30 septembre et revint à Paris pour se joindre à l'escorte royale. Le voici donc de nouveau dans la cité des Papes fin novembre 1350 jusqu'en février 1351. son séjour n'étant interrompu que par un court déplacement à Montpellier.

L'Evêque de Meaux (1351-1361).

C'est sans doute à cette époque que fut décidée sa nomination à l'évêché de Meaux, dont il reçut la notification officielle le 3 janvier 1351. Il succédait à Jean VI de Meulan qui avait occupé ce poste depuis 1334, et venait d'être nommé à Noyon. Cette nomination ne paraît pas avoir enchanté Vitry. Lui qui, jadis, rêvait longs voyages, hésite maintenant à quitter les murs de la capitale, son cher Petit Pont, et la spacieuse demeure qu'il vient de faire construire non loin de l'emplacement actuel de la Maison Cauchard, de bonne réputation (21). Son nouveau poste est cependant très recherché, parce que l'un des plus proches de Paris, et des plus riches. Il fait son entrée officielle à Meaux en mai 1351 et partagera désormais son temps entre le capitale et le siège de son épiscopat.

La première manifestation officielle du nouveau prélat fut la consécration de la Chapelle royale fondée en 1352 par le Dauphin Charles — futur Charles V — dans l'enceinte de l'important château-fort du Vivier-en-Brie. Les ruines imposantes de la Chapelle, relevées au siècle dernier, se peuvent encore voir à mi-chemin de Fontenay-Trésigny et de Chaumes-en-Brie (berceau fameux de la famille Couperin). Il nous a été impossible de voir les inscriptions gravées sur les pierres de la Chapelle et qui, paraît-il, portent la date de 1352, ces pierres gravées ayant été déménagées en 1954. Les pièces relatives à cette fondation sont conservées aux Archives Nationales.

Mais à 64 ans, Philippe semble fatigué de la vie laborieuse qu'il a menée. L'état du royaume qu'il avait connu si prospère, le désole. La société chevaleresque, les milieux intellectuels dans lesquels il avait évolué depuis son enfance s'effritent peu à peu. La date funeste du 19 septembre 1356 met la France et l'Europe courtoise en deuil.

Au mois de décembre de cette même année 1356, Paris est agité par des troubles dûs à la mise en circulation d'une nouvelle monnaie. C'est à cette époque que, selon A. Coville, se situe l'incident vécu par Vitry en son hôtel parisien, au cours duquel il défendit contre les sergents du Châtelet venus l'appréhender, un des clercs à son service, Guillaume Le Gentilhomme, accusé d'avoir violenté une femme. La sœur et le beau-frère de Vitry, qui dînaient avec lui, furent blessés au cours de la lutte, et la robe de d'évêque tout éclaboussée de sang. Ses parents et ses serviteurs, emprisonnés, ne furent remis en liberté qu'un mois plus tard, grâce à l'intervention du Dauphin Charles.

Toujours de l'an 1356 date la fondation à Meaux par le généreux Jean Rose, cousin du futur évêque Guillaume de Dorman, d'un Hôtel-Dieu qui devait être bâti place du donjon, près de la Porte Saint-Rémi. Vitry préside la cérémonie « le Vendredi après la Conception de la Bienheureuse Vierge Marie » (22). De cette même année datent également plusieurs chartes relatives à la nomination de

certains ecclésiastiques aux Grands Vicariats de l'Evêché de Meaux.

La situation du royaume empire, et les interventions véhémentes des partisans d'Etienne Marcel aux diverses assemblées des Etats-Généraux ne laissent pas d'être inquiétantes pour les amis du Roi prisonnier. Ceux auprès desquels Vitry trouvait si souvent appui — Enguerrand du Petit-Celier entre autres — se trouvent directement menacés. Par acte daté du Louvre-lès-Paris le 8 mars 1357, Charles, Lieutenant du Roi, ce Dauphin qui n'attirait pas toutes les sympathies, nomma Réformateurs généraux par tout le royaume, ses amis les Evêques de Nevers (Bertrand de Fumel), Meaux (Philippe de Vitry), Thérouanne (Gilles de Montagu); Maître Jean de Gonnelieu, doyén de Cambrai, Maître Robert de Corbie, Messire Mahieu, sire de Moucy, Messire Jean de Conflans, maréchal de Champagne, chevaliers; Collard le Caucheteur, bourgeois d'Abbeville et Jean Godard, bourgeois de Paris. Ces réformateurs se contentèrent d'imposer des amendes pécuniaires aux fonctionnaires convaincus de concussion.

Le rôle de Philippe de Vitry durant les terribles combats qui réduisirent la basse-ville de Meaux en cendres, fut particulièrement délicat, puisqu'il s'agissait de veiller à la sécurité de plusieurs princesses de la famille royale réfugiées, à la suite de la faction d'Etienne Marcel. Ces combats opposèrent quelque 9.000 paysans révoltés, les Jacques, aux troupes royales (23) soutenues contre toute attente par l'artillerie que, par fleuve, avait fait envoyer... Etienne Marcel.

Les derniers actes de Philippe de Vitry furent de demander la condamnation des pilleurs de ruines, et d'obtenir du roi, la restauration de sa cathédrale.

Sa dernière œuvre connue est un motet *Pour les défunts* dont la musique est perdue, mais dont le texte littéraire nous a été conservé par une édition du siècle dernier :

Dormi nunc sub terra tutus
Dum te vocat tuba dei
Tunc adsurges laete in caelum
Deo fruens, summo bono.

Daté de 1361, ce motet était-il un pressentiment de celui qui devait mourir le 9 juin de la même année ? Pétrarque n'apprit cette mort qu'à son retour à Avignon et en eut confirmation le 22 août. Il a laissé, en guise de déploration, en marge de l'un de ses beaux manuscrits de Virgile, ces quelques mots : « Le bruit avait déjà couru ici de la mort de Philippe de Vitry, mon père spirituel et mon ami. J'en ai eu la confirmation en ce Dimanche 22 août. Je me la cachais à moi-même et me refusais à la croire... Nimis crebescunt Fortunae vulnera ! »

Le Professeur, Le Poète, Le Musicien.

L'œuvre connu de Philippe de Vitry est peu important en quantité. Ceci tient au fait, nous l'avons déjà souligné, que notre auteur s'est peu soucié de sa transmission à la postérité. La partie magistrale, qui traite uniquement de musique ou mathématique spéculatives, consiste en plusieurs traités « compilés d'après Maître Philippe de Vitry » : *Ars Nova,* du nom du vaste mouvement d'émancipation rythmique du XIV[e] siècle (24), dont Vitry fut l'un des principaux codificateurs, *Ars motecto, Ars contrapunctis* (on voit apparaître ici pour la première fois le terme contrepoint), *Liber musicalium.* Il entérina par ailleurs la rédaction de plusieurs traités importants : *Mathématique* de Leo Hebreu, *Arithmétique* de Jean des Murs, *Coordonnées* de Nicolas Oresme.

L'héritage poétique est également très restreint : on sait aujourd'hui qu'il ne joua qu'un rôle de conseiller dans la rédaction moralisée des *Métamorphoses* d'Ovide, dont le véritable auteur est le bénédictin Pierre Bersuire. Il reste au compte de Vitry un assez long poème de 1148 vers monotones, guère digne de la réputation de son auteur dit Coville : le *Chapel des trois fleurs de lis,* dans lequel se retrouvent des symboles, classiques allégories héritées de Guillaume de Lorris; Sens, Foi et Chevalerie s'y livrent d'incessants assauts de politesse, et ce n'est qu'au vers 783 que nous comprenons qu'il s'agit d'une invite à la croisade sans lendemain suscitée par Jean XXII en 1335. Quelques rares passages rappellent un peu l'émotion du Chrétien de Troyes de *La fausse morte* :

Soubz tel escu, Diex, par sa grave
Gard France et bien régner la face !
Au Chapel et a la Couronne
De France, Diex si l'amour donne
Et sens, et genz si attrempez
Que le pueple puist vivre en pez,
Et qu'apres l'onneur transitoire
L'état royal ait vraie gloire :
Amen !

Le *Dit du Franc-gonthier* nous montre le poète las des servitudes de la Cour, regrettant le calme de la vie champêtre :

Las, je dis las, serf de court ne vault paille,
Mais franc gonthier vaut en or, gemme pure...

Ces vers seront repris par François Villon dans ses *Contredits,* qui en exprimera la pensée profonde en l'un de ces vers frappés du tour proverbial dont il avait le secret :

Il n'est trésor que de vivre à son aise !

Reste enfin, à l'actif de Vitry, un pamphlet peu connu, dans lequel il bafoue un auteur qui aurait chanté, vers 1347, la gloire de l'Anglais victorieux. Certains lais du *Roman de Fauvel* sont peut-être attribuables à Philippe (*Noble lai de Vérité* ?) mais il est difficile de se prononcer à ce sujet.

Quant aux œuvres musicales, elles se résument en quinze motets, certains d'attribution douteuse (25) : *Garison selon nature, Gratissima Virginis species, Hugo princeps invidie, Bona condit, In arboris* (Tuba sacra fidei), *Vos pastores, Adesto sancta Trinitas, In nova fert animus, Quoniam secta latronum, Virtutibus laudabilis, Petre clemens, Dantur officia, O canenda, Marie praeconio, Quant Amors.*

Ce sont là, dit Charles van den Borren, des compositions qui « laissent l'impression d'une solennité un peu froide, rançon naturelle d'une conception où le calcul de l'esprit a plus de place que l'inspiration spontanée » (26). Leur texte littéraire est en majeure partie latin, en vers tantôt rythmiques, tantôt métriques. Ils sont à 3 ou 4 voix, fondés sur le principe de l'isorythmie, dont Vitry serait l'inventeur (27). L'utilisation des talea, ou périodes rythmiques d'imitation, est rigoureuse. Elle montre un aspect nouveau du caractère du musicien : l'équilibre rationnel. Le tempérament est vigoureux, l'élan souvent admirable, encore que la marche mélodique soit souvent freinée par les servitudes de l'isorythmie.

Conclusion.

En dépit des brumes qui l'entourent, nous parvenons ainsi à nous faire de Philippe de Vitry une image qui n'est point sans séduction. Portement cultivé, il est à la fois homme de goût, homme de pensée et homme d'action. Et dans ces différentes voies, nous savons par les titres qu'ils a obtenus, par l'autorité qui s'attache à son nom, par la confiance que lui manifestèrent les plus hautes instances du royaume, qu'il a constamment cherché l'excellence.

Ainsi, Philippe de Vitry peut-il à juste titre être considéré comme l'une des grandes figures de l'Humanisme médiéval.

(1) Cf. le numéro spécial de **L'Education Musicale,** décembre 1954, consacré à l'auteur de la **Messe Nostre-Dame.**

(2) Cf. notre essai de **Chronologie des événements contemporains de Vitry et Guillaume de Machaut,** in **L'Education Musicale,** n° 36, mars 1957. Il convient de corriger dans cette chronologie, les lignes 2-3 de l'année 1322, qui sont à reporter en 1332. A la date de 1364, supprimer les mots « Il rentre à Paris peu après où... ».

(3) Pour un aperçu des divers problèmes posés par le XIV[e] siècle,

le lecteur se reportera avec profit aux **Colloques de Wigémont, Ars Nova,** édités par Suzanne Clercx, Liége (1959).

(4) Cf. A. Coville, **Philippe de Vitry, Notes biographiques,** in Romania LIX (1933), 520-547.

(5) Cf. E. Pognon, **Du nouveau sur Philippe de V. et ses amis,** in **Humanisme et Renaissance,** VI (1939), 48-55.

(6) Armand Machabey, **Notice sur Philippe de Vitry,** in **Revue Musicale** (1929), IV, 35.

(7) Simon Tunstede, ap. Coussemaker, **Scriptores,** IV, 257, et **Anonyme,** id. III, 337.

(8) Cf. André Gilles, in **Revue belge de musicologie,** X, fasc.-3-4, 150.

(9) Cf. André Gilles, op. cit. 151.

(10) **Argumenta Musicae,** in Coussemaker, **Scriptores,** III, 109 a.

(11) Pétrarque, **Epist. reb. famil.,** IX, 13.

(12) cf. André Gilles, **L'Anonyme III de Coussemaker,** in **Musica Disciplina,** XV, 28.

(13) v. à ce sujet les **Mélanges d'archéologie et d'histoire,** publiés par l'Ecole de Rome, IV (1884), 16.

(14) Lette du 14 novembre 1337. Cf. Vidal, **Registre de Benoît XII,** I, 159.

(15) cf. **Recueil de documents parisiens du règne de Philippe VI,** publié par J. Viard, in **Société de l'Histoire de Paris,** I, 106.

(16) cf. Riezler, **Vatik. Akten,** Innsbrück (1891), 351, 7.

(17) Manuscrit B.N. lat. 7378 A, f° 55 v°.

(18) id. lat. 8568.

(19) cf. Maugis, **Histoire du Parlement de Paris,** III, 32-36.

(20) cf. A. Guillois, **Recherches sur les Maîtres des Requêtes de l'Hôtel,** 257.

(21) Opinion toute personnelle à l'un des signataires de cet article.

(22) cf. Du Plessis, **Histoire de l'Eglise de Meaux,** I, 271 et Carro, Histoire de Meaux, 147.

(23) qui, pour la première fois, arborèrent le drapeau blanc.

(24) cf. **Musica Disciplina,** X (1956), texte latin de l'**Ars Nova**; id. XI (1957), traduction française. — Jean Maillard et André Gilles, **Eléments d Ars Nova,** in **L'Education Musicale,** XXXVIII (1957).

(25) cf. Gabriel Zwick, **Deux motets inédits de Philippe de Vitry et Guillaume de Machaut,** in **Revue de Musicologie,** XXX (1948), 28-57. — Jean Maillard et André Gilles, **Note sur trois motets fantômes de l'Ars Nova de Philippe de Vitry,** id. XXXVIII (1956), 147-150.

(26) cf. Charles Van den Borren, **L'Ecole et le temps de Guillaume de Machaut et de Francesco Landini,** in Norbert Dufourcq, **La Musique des origines à nos jours,** 114; Jacques Chailley, **Histoire musicale du Moyen-Age,** Paris (1950), 249. — Ces motets ont été édités principalement dans **Archiv für Musikwissenschaft,** VII-VIII et dans l'article de Gabriel Zwick signalé plus haut.

(27) cf. Armand Machabey, **Genèse de la tonalité musicale classique,** Paris (1955).

PIANOS 53, rue de **ROME**

Occasions :

STEINWAY - BECHSTEIN
PLEYEL - ERARD -
BLUTHNER -
1/4 et 1/2 queue comme neufs

Garantie 10 ans - Crédit - Location- Réparations

*

Agence officielle
PLEYEL - ERARD - GAVEAU

Jean MAGNE - LABorde 21-74 (près Conservatoire)

LA QUATRIÈME CONFÉRENCE DE L'I. S. M. E.

Comme suite à l'article paru dans notre dernier n° 82 de novembre 1961, page 25/33, M. P. Auclert nous adresse la lettre que voici :

Boulogne (Seine), ce 4 novembre.
18, rue Gambetta.

Monsieur le Rédacteur en chef,

Je reçois aujourd'hui votre numéro de novembre et lis, sous la signature de Paule Druilhe, un compte rendu de la Quatrième Conférence de l'I.S.M.E.

Je ne prétends pas que l'organisation matérielle d'un tel congrès (à laquelle je n'avais pas pris part) soit au dessus de toute critique : il y a forcément des mécontents. Mais, usant de mon droit de réponse, je pense que certains points doivent être précisés.

1° *Mme Druilhe n'a assisté ni à la séance inaugurale du 22 juin, ni à la séance terminale du 28 juin, au cours desquelles des exposés de premier ordre, des exécutions musicales de haute valeur furent présentés. Elle n'entendit pas* Cosi fan Tutte *à Schönbrunn.*

2° *Toutes les maisons d'éditions de Paris, et surtout la valise diplomatique pourront vous dire que notre exposition d'ouvrages ayant trait à l'Enseignement n'a pas été improvisée !*

3° *Il n'y avait pas « une demi-douzaine » de Français; nous étions 23 musiciens français, exactement, sans compter les Français résidant à Vienne parmi lesquels il faut au moins citer Monsieur l'Ambassadeur de France qui vint (grâce à une démarche de M. l'Inspecteur Général Massis) présider la belle séance du 24 juin, au cours de laquelle l'orchestre de chambre de Metz se produisit avec un tel succès, sous la baguette de Jacques Pernod, interprétant les* Sinfoniette *de Roussel et de Gérard Devos.*

Je vous prie d'agréer, Monsieur le Rédacteur en chef, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Pierre AUCLERT
Inspecteur Principal de l'Enseignement
Musical - Vice-Président de l'I.S.M.E.

Mlle Druilhe apporte les précisions suivantes :

1. Je n'ai en effet assisté ni à la séance inaugurale, ni à la séance de clôture, mais la qualité des exécutions musicales n'a jamais été contestée. Je n'ai pas non plus entendu *Cosi fan tutte* donné à Schönbrunn par les étudiants (orchestre et solistes) de l'Académie Nationale de Vienne, préférant assister ce soir-là à une représentation exceptionnelle à l'Opéra.

2. Toutes les maisons d'éditions n'étaient pas représentées à l'exposition (je n'en fais pas une question personnelle, mes ouvrages d'enseignement y figurant). Il y manquait bon nombre d'ouvrages d'Education musicale en usage dans les établissements scolaires (1er et Second Degré), tandis que d'autre volumes exposés (tel : *L'Art et l'homme* édité chez Larousse) n'avaient guère de rapport avec l'éducation musicale.

3. Je suppose que dans les 23 musiciens français sont comptés les Directeurs de Conservatoire et leurs instrumentistes venus uniquement pour le concert de musique française, et pas seulement les participants s'occupant professionnellement d'Education musicale (comme je l'ai dit, la date du Congrès ne leur permettait pas de s'y rendre).

Je sais que l'organisation d'un Congrès international est chose difficile, et qu'il y a tant « d'appétits » à satisfaire. Mais je constate que l'Education musicale dans les établissements scolaires français a été à peu près escamotée. Et cela devait être dit dans un journal destiné avant tout aux éducateurs.

La Légende de Saint-Christophe, op. 67
de VINCENT D'INDY

par Jean MAILLARD
Professeur d'Education Musicale
au Lycée de Fontainebleau

I. DOCUMENTATION.

Partition chant et piano : Editions Salabert (Rouart-Lerolle), 22 bis, rue Chauchat, Paris.

Bibliographie : Guy de Lioncourt, *La Légende de Saint-Christophe,* in *Tablettes de la Schola,* Paris (avril 1920). — Joseph Canteloube, *Vincent d'Indy,* collection *Les Musiciens célèbres,* Paris (1951). — Léon Vallas, *Vincent d'Indy,* 2 vol. in 8°, Paris (1946-1950), II, 326-343.

Enregistrement : néant.

II. GENESE DE L'ŒUVRE.

De tous temps l'aventure extraordinaire du géant Christophe passionna d'Indy. L'idée d'écrire une œuvre consacrée au porte-Christ germa dès 1903 dans son esprit, mais ce ne fut qu'en 1908 que le plan d'ensemble de la *Légende de Saint Christophe* prit corps. C'est alors qu'il réunit aux Faugs toute la documentation relative au saint, qu'il put trouver : bibliographie, iconographie.

C'est la célèbre *Légende dorée* de Jacques de Voragine qui fournit la trame du livret, écrit par le compositeur lui-même. Quel est le projet ? Un drame, ou mieux un mistère, qui renouvellera les grandes réalisations de la fin du Moyen-Age. Combien demandera-t-il d'efforts ? « Quinze années de travail environ » annonce d'Indy en 1909 à sa famille. En fait, la gestation est plus rapide, et le 15 octobre 1915, soit sept ans plus tard, il règle définitivement les derniers détails d'orchestration. *La Légende de Saint Christophe,* drame sacré en trois parties, est prête à affronter le public. La première eut lieu le 9 juin 1920 à l'Opéra de Paris, avec le succès le plus vif. La recette égalait celle d'une représentation de *Boris Godounov,* ou de *Daphnis et Chloé,* et s'inscrivait donc parmi les plus fructueuses. On constate que l'incompréhension qui, par la suite, fut reprochée aux habitués de l'Opéra, ne les a pas empêchés de réentendre l'œuvre, puisque le succès ne se démentit pas durant plusieurs années.

Nous ne saurions mieux faire, pour donner au lecteur une idée générale de la pièce, que de citer ici le texte d'une notice distribuée à la demande de Vincent d'Indy avant la répétition générale :

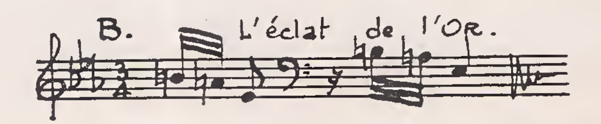
« La *Légende de Saint Christophe* n'est point, à proprement parler, un opéra au sens adopté du mot. L'œuvre est beaucoup plus proche du mistère du moyen âge que du drame wagnérien. En effet, comme dans l'ancien mistère, ou dans l'oratorio primitif d'Animuccia et de Carissimi, un historien vient raconter à l'auditeur tout ce qu'il serait oiseux et inutile de présenter scéniquement et qui est cependant indispensable à la compréhension du drame. L'historien a donc pour mission de préparer la vision scénique qui suit sa récitation. La pièce se déroule en une série de neuf tableaux, ou plutôt de huit (dont les deux derniers s'enchaînent), car la première scène du deuxième acte où l'auteur a voulu peindre le voyage d'Auférus (Saint Christophe) à travers le monde pour aller à la recherche de Dieu, consiste en un commentaire purement orchestral des divers épisodes de cette recherche. Le poème n'est donc qu'une amplification adaptée aux idées modernes de l'histoire de Saint Christophe, que raconte Jacques de Voragine dans la *Légende dorée,* et il suit cette histoire pas à pas. Il va sans dire que l'auteur n'a point entendu faire une reconstitution archéologique du mistère, mais seulement présenter une interprétation personnelle de l'histoire sacrée, dans laquelle il n'a aucun scrupule à empolyer toutes les ressources de l'orchestre de notre époque. »

III. L'ŒUVRE - ETUDE SOMMAIRE.

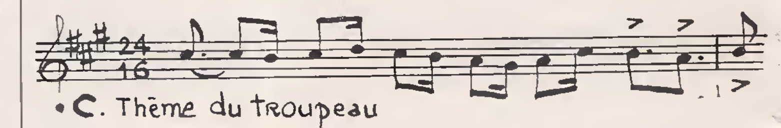
L'histoire du géant Auférus (c'est-à-dire Bête féroce) est bien connue du lecteur. Il jura de mettre sa force souveraine au service du roi le plus puissant (Prologue).



Il sert successivement la Reine de Volupté dont, antique Tannhäuser, il devient l'amant (I, 1), puis le Roi de l'Or qui, aisément, a su se rendre propriétaire du palais de l'Amour et de tous ses serviteurs. Ce nouveau maître éblouit Auférus par sa toute puissance : il est capable de déchaîner la guerre où et quand il le désire; il sait briser les amitiés les plus sincères, étouffer l'amour dans les cœurs les plus purs. Auférus admire les montagnes d'or entassées dans le palais du maître : or jaune, or vert des fleuves lointains, or rouge des côtes africaines.

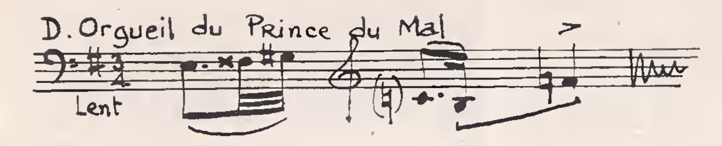


Mais d'où vient ce trouble dans le comportement du Roi ? Un troupeau de boucs passe non loin du palais :



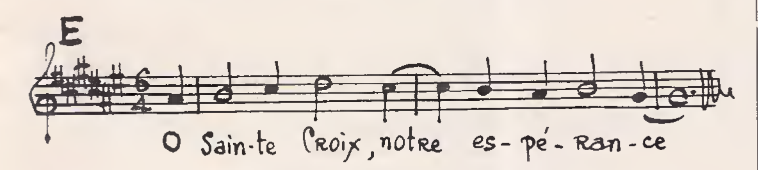
L'un d'eux se détache et approche... Sa tête grandit démesurément, envahit toute l'arrière-scène. De ses naseaux s'échappent des jets d'une vapeur méphitique. L'or fond sous ce souffle brûlant. Un véritable cloaque d'or recouvre bientôt la scène. Le Roi, pitoyable, s'effondre devant la bête grimaçante qui n'est autre que le Prince du mal auquel Auférus rend immédiatement hommage (I, 2).

De longues années, Auférus sert ce Prince auquel sacrifie l'immense majorité des hommes. Assis un jour sur un tertre surplombant la plaine, maître et serviteur contemplent les cités qu'ils ont asservies : Auférus apprend de Sathanaël la révolte des anges contre Dieu; la défaite du Christ venu braver l'Esprit malin dans son terrestre empire



Et le Prince du mal de montrer avec orgueil la foule des faux-penseurs, des faux savants, des pacifistes bientôt balayés par les incapables qui veulent détruire tout ce qui leur paraît avoir réalisé quelque chose de valable ; puis les faux artistes dont l'idéal se borne à rechercher l'original en dépit du Beau et sans souci des expériences. Les nuages s'accumulent au-dessus de cette armée du mal, et prennent l'allure d'une tour gothique surmontée d'une immense croix. La foule, qui semble miner la tour à sa base, se transforme peu à peu en un bourbier grisâtre au-dessus duquel, irréprochable et triomphante, se dresse, en pleine lumière, la cathédrale.

L'ombre de la croix s'allonge démesurément et fait reculer le démon, alors qu'une hymne retentit, chantée par des voix d'enfants



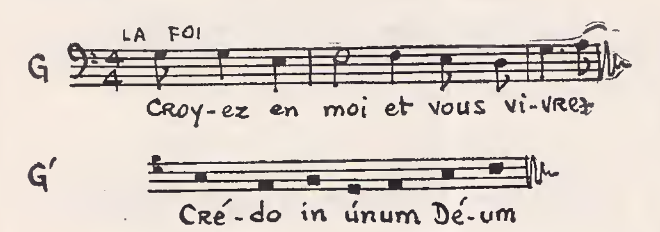
Le Prince du mal doit bientôt confesser son impuissance à combattre ce symbole de charité et d'amour. Reprenant à son insu le motif de l'hymne, Auférus demande au Roi du ciel de se présenter à lui pour recevoir son hommage ; mais seules lui répondent les voix d'enfants qui s'éloignent en chantant.

Auférus parcourt le monde à la recherche du Maître. Le pape, devant lequel il vient s'incliner, lui prédit sa victoire : « *Lorsque les grands pins des forêts se couvriront de roses blanches, le Sauveur te prendra en pitié.* »

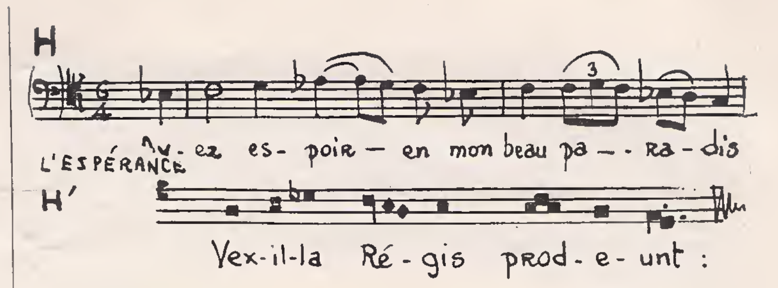


Commence alors le bel interlude de *La Queste de Dieu*, sur un rythme de marche tantôt pressée et inquiète, tantôt solennelle et calme (II, *Symphonie descriptive*), « éloquente recherche de la vraie divinité, grandiose poème symphonique de haut caractère religieux », selon Léon Vallas.

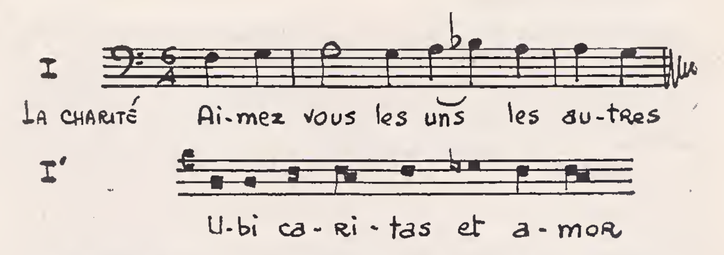
Puis Auférus revient à l'antique autel païen où il fit jadis le serment de servir le roi le plus puissant. L'autel est renversé. Non loin de là, un vieillard ermite a établi sa demeure. C'est lui qui enseigne au géant étonné les trois vertus théologiques ; la Foi :



L'Espérance :



et la Charité :



C'est dans son propre cœur qu'Auférus doit chercher le Seigneur. Suivant le conseil de l'ermite et dédaignant toute facilité terrestre, il s'installe dans une humble cabane près d'un torrent violent. Il aidera désormais ceux qui souhaiteront franchir cet impétueux cours d'eau (II, 3)... Un jour de tempête se présente un enfant d'aspect souffreteux et misérable, qui demande à passer. Hésitant, Auférus accepte enfin. Empoignant un tronc d'arbre arraché par la tempête, il s'en fait un appui et avance dans le flot démesurément grossi. C'est au plus fort du courant qu'il sent le poids de son frêle fardeau l'écraser progressivement ; il reconnaît alors en ce misérable enfant couvert de haillons le Roi du Ciel.

Auférus désormais s'appellera Christophore — le *Porte-Christ*. La tempête s'apaise et l'eau calmée purifie bientôt le front de Christophe qui, des mains de Jésus, reçoit le baptême. Tous les sapins de la forêt, suivant la prédiction pontificale, se couvrent de roses blanches et, nouvel apôtre, Christophe part, dans le monde païen, porter témoignage à la Lumière (III, *prologue*).

Le Prince du Mal et le Roi de l'Or, qui ont pactisé pour faire face au péril nouveau, pèsent les décisions humaines dans leur balance infernale (III, 1). L'Or l'emporte sur tous les arrêts des hommes.

Sathanaël ordonne au Roi de l'Or de faire condamner Christophe. Celui-ci, sans recourir à la violence qui naguère guidait ses actes, se laisse emprisonner. Le moyen le plus sûr de le perdre ? Lui faire revoir celle qu'il a autrefois tant aimée : la Reine de Volupté. Mais le rappel des heures passées, le charme séducteur restent vains devant la force inébranlable de Christophe et c'est la pécheresse qui, après une fière révolte, sent son cœur pénétré d'humilité et de repentir. Sa voix s'unit bientôt à celle de l'homme pour chanter la gloire de Dieu.

Christophe est condamné à périr sous la flèche des archers, mais la première flèche atteint le Juge suprême. Condamné alors à périr par le feu, Christophe fait éclater l'armure ardente dans laquelle on l'enferme. Le regard tourné vers le ciel, le martyr avance tranquillement, chantant à pleine voix son hymne de victoire dans la mort



L'épée du bourreau s'abat sur sa nuque, mais le chant ne cesse pas; une autre voix reprend son hymne triomphale : c'est la Victorieuse, Nicéa, la pécheresse repentie qui apparaît dans la foule, sa robe empourprée par le sang du martyr. Elle exhorte la foule qui se prosterne, à entendre le divin message de paix et de fraternité pour lequel Christophe vient de donner sa vie.

La *Légende de Saint Christophe* s'achève sur un grand choral à double chœur, ultime prière au martyr et doxologie triomphale.

IV. LES THEMES.

Indépendamment d'allusions fréquentes à Jean-Sébastien Bach et au Beethoven de la Missa Solemnis, allusions que d'Indy s'est bien gardé de faire passer pour involontaires, une grande partie des thèmes principaux est empruntée au répertoire grégorien : E et H à l'hymne *Vexilla regis prodeunt* (H') de Venantius Fortunat, chantée aux Vêpres du Dimanche de la Passion. Les paroles du chœur E sont une paraphrase de la strophe VI du texte latin. F est l'incipit de l'Antienne pour les Vêpres des Mémoires communes des Saints pour le temps pascal (F'). C'est sur le motif du *Credo I* (G') qu'est chantée la Foi (G) alors que I (Amour) est la mélodie de l'Antienne du VIe ton pour le *Lavement des pieds* dans l'Office du Jeudi Saint. L'ultime jubilation de Christophe est empruntée à l'*Alleluia* pour la Messe d'un martyr durant le temps pascal.

Léon Vallas remarque que le thème d'Auférus-Christophe est généralement dans le ton de *Si*, majeur ou mineur. Il apparaît par renversement lorsque le géant met sa force au service des puissances infernales.

Le thème C est une revirade de zampognari, cornemuseux des Abbruzzes, et que l'Indy leur avait entendu sonner devant les statues des Madones, lors de son premier voyage en Italie en 1868, cinquante ans auparavant.

⁂

Nous prions le lecteur d'excuser cette analyse par trop sommaire. Notre but est d'attirer l'attention sur une œuvre injustement oubliée des organisateurs de concerts ou des éditeurs de disques. Combien d'entre nous, qui enseignons depuis la dernière dizaine d'années, ont eu l'occasion d'entendre, ne serait-ce que des extraits de cette Légende sacrée ? Nous avons encore fixé notre choix sur cette page parce qu'à notre avis, les commentaires qu'on en peut lire sont, dans leur majorité, pollués de remarques superflues qui ne peuvent qu'indisposer l'amateur de bonne volonté. Si d'Indy n'a pas manqué d'exprimer de son vivant des opinions souvent très catégoriques, il nous paraît en effet coupable de la part d'un critique d'aujourd'hui de remuer constamment ce que Louis Laloy appelle fort justement des « querelles de rue », et de parer Vincent d'Indy d'une éternelle armure de faux croisé, combattant l'épée au poing pour des principes dont les rapports avec l'Art sont plus que lointains.

Plus qu'au théâtre, la *Légende de Saint Christophe* peut trouver sa place au concert. Mais le disque pourrait être pour elle l'expression idéale. Permettant de fréquentes auditions, il donnerait à un public qui ne sait pas mais qui ne demande qu'à être guidé et convaincu, la possibilité de pénétrer dans la connaissance de cette œuvre maîtresse. M'affirmera-t-on qu'il y a moins d'amateurs pour la *Légende de Saint-Christophe* que pour la *Légende de la ville invisible de Kitège* ou pour *Les Huguenots* ? Bien que ces deux œuvres soient gravées, je ne le crois sincèrement pas !

Nous souhaitons donc que la curiosité soit mise en éveil; non d'ailleurs pour la seule partition à laquelle nous nous sommes arrêtés, mais encore pour *Wallenstein*, *Fervaal*, *L'Etranger*, dont notre âge fait fi.

Si, je l'espère, les nouvelles générations ne tardent pas à redécouvrir Vincent d'Indy, elles seront en droit de nous reprocher une indifférence, une injustice ou une hostilité dont nous sommes, vous et moi, les premiers coupables.

ENSEIGNEMENT MUSICAL

Quelques ouvrages récents :

BITSCH. **Exercices d'Harmonie.**

1er Volume : Textes	1,90	N.F.
— Réalisations	4,60	N.F.
2e Volume : Textes	1,90	N.F.
— Réalisations	5,90	N.F.
— **Précis d'Harmonie tonale**	22,10	N.F.
— **Le Problème d'Harmonie,** 24 leçons annotées, préface de Cl. Delvincourt.		
I. — Textes et conseils	6,85	N.F.
II. — Réalisations	10,60	N.F.
CHAILLEY. **L'imbroglio des Modes**	18,50	N.F.
— **Les Notations musicales nouvelles**	4,00	N.F.
— **Traité historique d'analyse musicale**	26,50	N.F.
CHAILLEY et H. CHALLAN. **Thérorie complète de la musique**	11,90	N.F.
— **Abrégé de la théorie**	2,20	N.F.
CHALLAN (H.). **380 Basses et Chants donnés,** en 10 recueils, pour l'étude de l'harmonie des accords consonnants aux leçons libres :		
Textes (recueils a), chaque	2,10	N.F.
Eléments de réalisation (recueils b), ch.	2,55	N.F.
Pour les recueils 9 et 10 seulement : Réalisations de l'Auteur (recueils c), ch.	5,90	N.F.
FALK. **Précis technique de composition musicale,** théorique et pratique	13,85	N.F.
— **Technique de la Musique atonale**	7,00	N.F.
JAMIN (J.). **De la lyre d'Orphée à la musique électronique,** histoire générale de la musique spécialement à l'usage des Cours Secondaires	6,60	N.F.
MESSIÆN. **20 Leçons d'Harmonie,** dans le style de quelques auteurs importants de « l'Histoire Harmonique » de la musique depuis Monteverde jusqu'à Ravel	11,90	N.F.
— **Technique de mon langage musical :** 1er Volume : Texte	20,30	N.F.
2e Volume : Exemples musicaux	26,50	N.F.
— **Conférence de Bruxelles,** prononcée à l'Exposition Internationale de Bruxelles en 1958	2,20	N.F.

Texte français, allemand et anglais.

ÉDITIONS ALPHONSE LEDUC

175, rue Saint-Honoré — Ope 12-80 - Paris

L'Œuvre Dramatique de Vincent d'Indy

par Paul PITTION

Bien qu'il soit né à Paris le 27 mars 1851, Vincent d'Indy descend d'une ancienne famille noble de l'Ardèche; un de ses ancêtres, qui fut préfet sous Louis XVIII, vint se retirer à Boffres dans les Cévennes. C'est là que V. d'Indy fit bâtir en 1880 le château où il composa quelques-unes de ses œuvres principales. Mais revenons à son enfance. Sa mère étant morte en le mettant au monde, il est élevé à Paris par sa grand-mère. L'éducation extrêmement rigide qu'il reçoit alors va le marquer toute sa vie; il y gagne l'amour du travail et de la méthode. Cependant, il ne manifeste à cette époque aucun goût pour la musique : « Je l'ai détestée jusqu'à dix-sept ans », dira-t-il plus tard à l'une de ses petites-filles, Mlle de Montjou. Après lui avoir enseigné les premiers éléments, l'aïeule le confie à Louis Diémer et à Antoine Marmontel, professeur au Conservatoire. Pendant toute la durée des leçons, elle reste assise près du piano, sanctionnant impitoyablement chaque faute de son petit-fils.

A la mort de sa grand-mère qui survient en 1872, d'Indy commence des études de droit sur l'ordre de son père. Mais il revient bientôt à la musique, et, pour compléter les connaissances en harmonie qu'il avait acquises auprès de Lavignac, il se fait présenter à C. Franck qui le prend comme élève, et dont l'ascendant va s'exercer profondément sur lui. En 1873, il entre dans sa classe d'orgue au Conservatoire. La même année, il part pour l'Allemagne en emportant avec lui deux exemplaires de *Rédemption* que son maître lui confie pour les remettre en hommage à Liszt et à Brahms. Il travaille quelque temps avec le premier à Weimar; mais Brahms le reçoit fort mal, ce qui explique peut-être le peu d'attention qu'il devait accorder plus tard à l'œuvre du musicien allemand, et par suite, l'intérêt médiocre qu'on allait lui porter en France de longues années durant. De retour à Paris, V. d'Indy fait jouer en 1874 chez Pasdeloup, un fragment de *Wallenstein* et l'*Ouverture des Piccolomini*. L'année suivante, il entend à Bayreuth la Tétralogie; c'est là le point de départ de son admiration pour Wagner dont l'influence va se faire sentir dans des œuvres comme *Wallenstein, le Chant de la cloche* et *Fervaal*. Ayant refusé la chaire de composition du Conservatoire, il partage alors son temps entre ses cours à la Schola Cantorum qu'il a contribué à fonder, la composition et la direction de concerts à Paris, — où il fait connaître des chefs-d'œuvre oubliés comme l'Orfeo de Monteverdi —, en province et à l'étranger. En 1912, il prend la succession de Dukas à la classe de direction du Conservatoire. La mort le surprend en pleine activité le 2 décembre 1931, alors qu'il travaillait à une étude sur Parsifal, l'opéra qu'il admirait le plus.

⁂

Le front haut et volontaire, le regard tout ensemble clair et passionné, la stature solide, tel apparaît Vincent d'Indy à ceux qui l'approchent et qui sont unanimes à lui reconnaître un air de noblesse et d'autorité. Infatigable, il mène une vie austère, se lève à l'aube, travaille à heures fixes, et quand il ne peut faire autrement, « les dimanches de deux heures à cinq heures ». Mais il se montre enjoué dans l'intimité et réjouit ses proches par ses bons mots. Il aime par dessus tout sa Schola; il y va de très bonne heure, enseigne, dirige, écrit, compose, et s'assure constamment que chacun y travaille.

Bien qu'il soit combattif, — il traite sans ménagements les contradicteurs qui n'ont pas sa rectitude de pensée —, il admet fort bien d'autres points de vue que le sien : « Tous les procédés sont bons à condition de ne devenir jamais le but principal, et de n'être regardés que comme des moyens de faire de la musique », écrit-il. Moins par modestie que par fierté, il refuse les honneurs. Lorsqu'il dirige un orchestre, il enchaîne rapidement les œuvres du programme pour éviter les applaudissements. Et lorsqu'on lui offre une fortune pour aller créer aux Etats-Unis une école semblable à la Schola, il préfère rester à Paris aux prises avec ses difficultés pécuniaires. C'est un chef dans toute la force du terme.

Son œuvre dramatique, plus encore que son œuvre symphonique, est le reflet de sa nature noble et généreuse.

Après un premier essai intitulé *Attendez-moi sous l'orme*, sorte d'opéra-comique en un acte d'après la comédie de Regnard, créé en 1882, il écrit entre 1879 et 1883 *le Chant de la Cloche*, son premier chef-d'œuvre, puis, en 1890, *Kadarec*; ensuite, *Fervaal* (1886-1896), *Médée* (1898), *L'Etranger* (1898-1901), *la Légende de Saint Christophe* (1908-1915) et *le Rêve de Cinyras* (1922-1923), comédie musicale en trois actes et cinq tableaux. Nous retiendrons ici quatre de ces ouvrages, les autres n'ajoutant pas grand chose à la gloire du musicien.

⁂



Le Chant de la cloche est une de ses partitions maîtresses. Ravel s'est plu à souligner « l'étonnante sûreté du plan de l'ouvrage, la richesse et la variété de sa facture, le sentiment de grandeur qui tout entier l'anime ». C'est une légende dramatique en un prologue et sept tableaux, inspirée de Schiller, qui transpose dans le domaine du merveilleux des sentiments humains. L'action se passe vers la fin du XIVe siècle; le vieux maître fondeur Wilhelm surveille la fabrication de sa dernière œuvre, celle qui doit être le couronnement de sa carrière; il sent ses forces décliner et dans un rêve revoit tous les épisodes de sa vie dont les cloches ont sonné les heures graves ou joyeuses : Baptême, Amour, Fête, Vision, Incendie, Mort et Triomphe. L'évocation des états d'âme successifs de Wihlem se double de tableaux pittoresques tels que le *Prologue* où apparaissent les trois thèmes principaux du *Baptême* (1), de *l'Amour* (2) et du *Triomphe* (3); le *Baptême*, rempli des tintements des cloches sonnant « à toute volée » (4); le

Cortège des corporations dans le troisième épisode; l'évocation des elfes et des follets dans le quatrième (*Vision*); *l'Incendie* et les clameurs de la foule apeurée (Vᵉ tableau), enfin, le tableau final où le peuple, après avoir voulu détruire la cloche symbolique animée par le génie de Wilhem, célèbre en ces termes la gloire du fondeur : « Que par l'Art, influence bénie, notre esprit exalté chante à jamais la sublime Harmonie et l'éternelle Vérité.

***

Fervaal a été créé au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles en 1897, et représenté l'année suivante à l'Opéra-Comique, de Paris, puis à l'Opéra. C'est un drame musical en trois actes précédé d'un prologue, dont le héros est l'incarnation de la Religion d'amour victorieuse de la religion païenne des druides. L'action se passe dans les Cévennes au moment des invasions sarrasines. Fervaal, descendant des druides, reçoit la révélation de cette religion d'amour après avoir perdu Guilhen, une jeune princesse sarrasine qu'il aimait. Les belles pages sont nombreuses dans cette partition. Le *Prélude* de l'acte I et celui de l'acte II sont d'une orchestration admirables; la *Scène d'amour* entre Fervaal et Guilhen (acte II, sc. 2) rappelle par certains côtés celle de Tristan et Isolde au deuxième acte de l'opéra de Wagner; la scène finale de l'acte III, dans laquelle Fervaal élève son âme vers Dieu au milieu d'un concert de voix invisibles, est d'une exaltation grandiose. Des motifs conducteurs circulent dans la partition, dont le plus lyrique est sans doute celui de la *Passion de Fervaal* (1) déjà présent dans le Prélude de l'acte I, joué par les violons et tourmenté par des sauts de septième et un chromatisme discret; Prélude qui conclut dans la tonalité de *fa dièse majeur* sur le motif principal exposé initialement par les violons en sourdine (2) :



Encore peu jouée, la belle partition de *l'Etranger* mérite une analyse plus détaillée. Cette « action musicale » en deux actes, écrite entre 1898 et 1901, fut créée au théâtre de la Monnaie de Bruxelles le 7 janvier 1903 et présentée pour la première fois à Paris le 4 décembre de la même année. L'œuvre, où se manifeste la présence constante de la mer, fait songer par cet aspect particulier au Vaisseau fantôme de Wagner. Le cadre en est un village de pêcheurs où arrive certain jour un Etranger qui est accueilli avec méfiance. Seule Vita, la fiancée du douanier René, découvrant que l'Etranger n'a que des intentions louables, refuse de partager l'hostilité qu'on lui témoigne et lui accorde son amour (acte I). Mais l'Etranger, après avoir révélé à Vita qu'il est « celui qui rêve, celui qui aime », va la quitter. Il lui donne l'Emeraude qui orne son bonnet de laine, « pierre de miracle qui brillait jadis à l'avant de la nef portant Lazare le ressuscité », la nef qui, « sans barre, sans voile, sans rame, aborda sûrement le port des Phocéens ». Au moment où l'Etranger va s'éloigner, la tempête éclate sur la mer; au loin dérive une barque. Alors que l'Etranger et Vita unissent leurs efforts pour la sauver, ils sont engloutis dans les flots déchaînés. Un pêcheur chante le De profundis, auquel la foule répond par: « Domine, exaudi vocem meam... » (acte II). La partition revêt un accent parfois violent et plus passionné que les précédentes; les voix ne se bornent plus au récitatif chanté, mais interviennent dans des airs. L'orchestration, qui suit de très près l'évolution des événements et des états d'âme, en est le commentaire fidèle.

Plusieurs thèmes nettement dessinés apparaissent durant le développement; tels sont, dans l'ordre de leur apparition, celui de *la Mer*, caractérisé par des arpèges en triolets ascendants et descendants évoquant le flux et le reflux; de *la Mission de l'Etranger*, aux nobles accords évoluant à peine; de *la Bonté de l'Etranger*, à la mélodie simple soutenue des dessins d'arpèges; de *l'Etranger*, qui suggère par sa mobilité le trouble des pêcheurs se posant la question : « Mais d'où vient-il donc ? »; enfin, celui de *l'Emeraude*, symbole de toutes les vertus chrétiennes, dont les accords répondent aux accents de la ligne supérieure :



La Légende de saint Christophe, en un prologue et trois actes, est un épisode de la « Légende dorée », ouvrage sur la vie des saints écrits en 1255 par l'hagiographe Jacques de Voragine; elle évoque le triomphe de la foi opprimée. La forme en est originale : un récitant, l'Historien, raconte les faits qui jalonnent la marche de l'action et l'expliquent; un chœur l'accompagne devant le rideau baissé; les scènes principales sont chantées. Le sujet se résume ainsi : Christophore entre au service de Dieu après s'être égaré dans le péché, et convertit à la foi la reine de Volupté, personnage dont le comportement n'est pas sans rappeler celui de Kundry dans Parsifal de Wagner; il chante les louanges divines alors qu'on le conduit au supplice, et meurt en état de grâce. Les pages les plus belles de cet ouvrage, qui tient à la fois du drame lyrique et de l'oratorio, sont celles de *l'Orgie* dans le palais de la reine de Volupté, la *Scène du cachot* entre Christophore et la reine, et surtout la dernière, celle de la mort du héros.

***

La musique dramatique de V. d'Indy se ressent de deux influences. A Franck, le compositeur doit la carrure de ses thèmes, l'équilibre de ses constructions, et le souci de la

concision; de Wagner, il tient son habileté à faire participer l'orchestre à l'action. Mais sa propre personnalité est loin d'être étouffée par ces influences. S'il montre comme Wagner une prédilection certaine pour la légende, il choisit ses sujets non seulement parce qu'ils contiennent de la musique en puissance, mais parce qu'ils mettent en scène des héros propres à l'édification morale ou religieuse de l'auditoire. Ces héros pourtant, qu'ils se nomment *Fervaal*, *l'Etranger* et *Christophore*, sont néanmoins des hommes en proie au doute, sujets à des passions, des faiblesses humaines, des impulsions charnelles contre lesquelles ils doivent lutter avant de vaincre.

Du point de vue de la forme, d'Indy adopte avec mesure, netteté et clarté le système des leimotive de Wagner. Tout en étant aussi puissantes, ses harmonies sont plus limpides et aussi ingénieuses que celles du maître de Bayreuth. Quant à sa manière de varier un thème conducteur, de l'adapter aux diverses circonstances, elle ne le cède en rien à la maîtrise de Franck.

Enfin, par sa souplesse, sa fluidité, la justesse de ses proportions, son orchestration apporte à l'action dont elle est le commentaire l'élan généreux de son soutien. Le tableau de *la Fête* dans *le Chant de la cloche*, les Préludes de *Fervaal*, l'évocation de *la Tempête* à la fin de l'acte II de *l'Etranger*, l'*Orgie* au palais de la reine de Volupté, restent des modèles d'instrumentation où les timbres sont mêlés avec un génie comparable à celui de Berlioz.

Pour conclure, nous nous bornerons à évoquer les propos tenus par Dukas en 1930 : « L'heure est venue, pour d'Indy, des réparations nécessaires. Elles le replaceront à son rang, parmi les plus grands de son art en France, entre Berlioz et Rameau, tout près de son maître César Franck. En se répandant, son œuvre s'imposera toujours plus fortement au public musical à qui des sommets, déjà, s'en montrent sans nuages... »

CAUCHARD

MUSIQUE

23, QUAI SAINT-MICHEL — PARIS-Ve

(Métro : SAINT-MICHEL)

Tél. : **ODE 20-96**

Tout ce qui concerne la musique classique

en NEUF et en OCCASION

Ouvrages théoriques - Musique de chambre

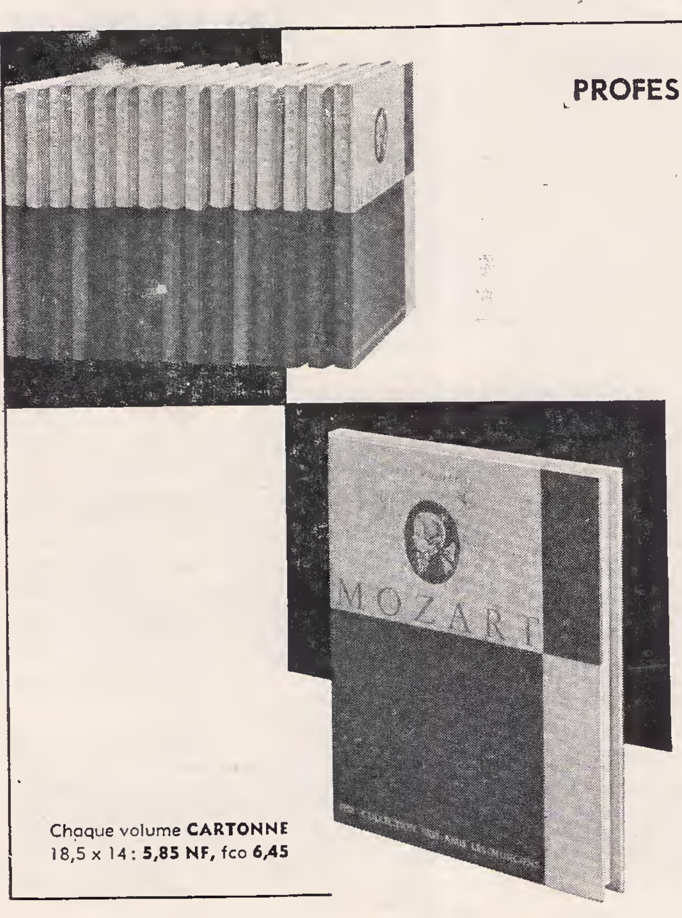
Partitions de Poche - Ouvrages rares, etc...

ACHAT à DOMICILE de BIBLIOTHEQUES MUSICALES

Remise aux Professionnels et Ecoles de Musique

DISQUES **ELECTROPHONES**

Expédition rapide en Province



Chaque volume **CARTONNE**
18,5 x 14 : **5,85 NF**, fco **6,45**

PROFESSEURS ET CHEFS DE MUSIQUE • ÉDUCATEURS

Distributions de Prix

Bibliothèques

COLLECTION NOS AMIS LES MUSICIENS

...Consacrées à tous les grands maîtres de la musique, ses **biographies claires et vivantes** sont conçues pour rester en étroite relation avec le travail du Professeur.

En enrichissant les loisirs des jeunes, elles préparent et prolongent l'efficacité des cours. Elles permettent à chacun d'apporter à la classe une participation plus active et plus personnelle.

Grâce à leur élégante présentation, sous un cartonnage robuste et sobrement coloré, **elles sont des récompenses idéales pour vos meilleurs élèves.** Sur vos conseils, titre après titre et au fur et à mesure de parutions régulières, ceux-ci voudront bientôt se constituer **leur bibliothèque.**

JOURNAL DES MAIRES : « ...Comment un prix de musique pourrait-il être mieux constitué que par un ouvrage de la collection « Nos Amis les Musiciens » ? Leur lecture est certainement le meilleur moyen de comprendre l'œuvre des Maîtres. »

DÉJA PARUS : BACH, MOZART, CHOPIN, SCHUBERT, HAYDN, SCHUMANN, LISZT, BERLIOZ, RAMEAU, DEBUSSY, HONEGGER, RAVEL, PARAY • EN PRÉPARATION : **GOUNOD** DE **HENRI BUSSER**

• **VOYEZ VOTRE LIBRAIRE** • POUR RENSEIGNEMENTS OU CATALOGUE

E. I. S. E., 46, RUE DE LA CHARITÉ - LYON (2e)

W. A. MOZART : *LA FLUTE ENCHANTÉE*

(OUVERTURE)

par René KOPFF

Partition :

Partitions de poche, Heugel, Eulenburg, Philharmonia, etc.

Discographie :

Enregistrements très nombreux dans toutes les grandes marques et collections. Decca : LXT 5085 à 87 (intégrale). Deutsche Gr. : 19194 (version abrégée) Decca : LXT 5376, etc.

Le candidat reverra dans son livre d'Histoire de la musique la vie et l'œuvre de Mozart, et constatera que *la Flûte Enchantée* est considérée unanimement comme le couronnement de l'œuvre dramatique de Mozart.

Il se rappellera aussi la définition et l'histoire sommaire de ce qu'on a coutume d'appeler une ouverture. D'après Vincent d'Indy elle consiste en « une pièce musicale séparée, construite d'après des principes d'ordre symphonique, mais destinée à être entendue préalablement à la représentation ou à l'exécution d'un ouvrage dramatique ». Elle doit préparer l'auditoire, créer l'atmosphère, l'ambiance de l'œuvre dramatique qui suit. Au début c'était une toccate ou une sinfonia sans rapport avec la pièce. Au XVIIe siècle elle prit deux formes principales : l'ouverture italienne à trois mouvements (vif, lent, vif), l'ouverture française à trois mouvements (lent, vif, lent). Au XVIIIe siècle l'ouverture classique composée d'une introduction lente et d'un mouvement vif se pénètre peu à peu du sens dramatique inhérent à la pièce. En Allemagne le mouvement vif se développe vers la forme sonate bithématique conciliant les exigences symphoniques avec la pénétration dramatique. C'est dans ce moule que Mozart a coulé l'ouverture de la *Flûte Enchantée.*

Importance de Mozart dans l'histoire de l'Opéra allemand :

En parcourant la correspondance de Mozart on peut se rendre compte de son continuel souci de voir grandir le prestige de l'opéra national allemand. Lui qui a composé selon la mode et les exigences de l'époque de nombreux opéras italiens, avait au fond toujours cette nostalgie de l'opéra allemand encore presque inexistant.

De Münich il écrit à son père : « On m'aime bien ici. Mais combien m'aimerait-on davantage si j'essayais par ma musique de contribuer au redressement du Théâtre national ». En 1783 il écrit encore : « Je ne crois pas que l'opéra italien vivra encore longtemps, et moi je me range du côté des Allemands... Chaque nation a son opéra; pourquoi les Allemands n'auraient-ils pas le leur... Je vais maintenant écrire un opéra allemand ».

Mais l'opéra italien était tellement enraciné à Vienne que l'opéra allemand ne pouvait rien contre lui. Mozart déplore cette situation dans une lettre au professeur Klein, librettiste à Mannheim : « On cherche bien plus à renverser complètement l'opéra allemand, plutôt que de le redresser pour le conserver ». Regrettant qu'il n'y ait pas un seul patriote parmi les dirigeants du théâtre en Allemagne, il ajoute avec une ironie amère : « Ce serait sans doute une éternelle honte pour l'Allemagne, si nous, Allemands, nous nous mettions enfin sérieusement à penser en allemand, à agir en allemand, à parler en allemand, même... à chanter en allemand ».

C'est avec *la Flûte enchantée* qu'avant le *Fidélio* de Beethoven et le *Freischutz* de Weber, Mozart a posé la première pierre monumentale de cet édifice nouveau à construire. Comme l'a affirmé Gevaert, « en même temps que le testament musical de Mozart, elle est l'acte de baptême de l'opéra allemand ».

LA « FLUTE ENCHANTEE » :

La Flûte enchantée ne devait être d'abord qu'une pièce à grand spectacle, conçue pour le public populeux d'un petit théâtre de faubourg de Vienne, afin de sauver de la banqueroute l'impresario Schikaneder qui en est le librettiste. Ainsi un directeur de théâtre cupide et mauvais poète fournit au plus génial musicien de son époque le texte pour une pièce à caractère populaire, et Mozart conçut pour cette pièce une musique d'une éternelle beauté. Le premier projet de Schikaneder fut loin d'être définitif. Il avait trouvé le sujet dans un conte intitulé *Lulu ou la Flûte enchantée,* écrit par Liebeskind, et que Wieland avait inséré dans un recueil appelé Dschinnistan. La concurrence d'une pièce semblable et des circonstances particulièrement déplorables à l'époque pour la maçonnerie amenèrent le librettiste et le musicien, tous deux francmaçons, à transformer l'action et à la pénétrer de leur idéal maçonnique. Ainsi cette féerie populaire est devenue le support de symboles philosophiques qui ont été euxmêmes sublimés par la musique que le divin Mozart, inconfortablement installé dans une baraque en bois, a composé en quelques mois, traqué comme un forçat par la misère et par Schikaneder.

C'est l'histoire d'un jeune prince, Tamino, qui, lui-même délivré d'un monstre par trois fées, doit aller délivrer Pamina, la prisonnière du Sage Sarastro. Il y parvient après des « épreuves » que doivent subir les deux et qu'ils traversent victorieusement grâce au courage que leur insuffle la flûte enchantée. A côté de ces personnages principaux évoluent des figures épisodiques amusantes, dont Papageno. Des scènes rituelles se déroulant dans des temples antiques achèvent de donner à l'action l'intérêt spectaculaire escompté. Comme tout mythe se propose de démontrer une vérité morale, cette féerie représente l'éternelle lutte entre le bien et le Mal, l'opposition entre l'amour et la haine, la sincérité et le mensonge, la tendresse et la brutalité, le courage et la lâcheté.

Mais ce n'est que par la musique de Mozart que ce livret est transfiguré. Sa magie aplanit toutes les contradictions. Qu'elle soit douce, tendre et amoureuse, finement railleuse, sincèrement pieuse, passionnée, solennelle, sérieuse, toujours elle nous élève en de radieux sommets inexplorés. Elle « resplendit de bonté et de sagesse, d'hu-

mour et d'humanisme, au point de sembler un portrait de son auteur ». (K. Pahlen)

L'on comprend l'admiration qu'ont voué à cette œuvre non seulement des musiciens comme Berlioz, Schumann ou Wagner, mais aussi des philosophes et des poètes. Gœthe n'a-t-il pas projeté d'écrire une suite de *la Flûte enchantée* dont il prétendait : « Il faut plus d'intelligence pour en pénétrer les beautés que pour en critiquer les faiblesses ».

L'OUVERTURE :

L'ouverture de *la Flûte enchantée* fut terminée par Mozart deux jours seulement avant la première représentation. C'est une des plus éblouissantes pages symphoniques du maître de Salzbourg. C'est une œuvre exceptionnelle, unique en son genre. Elle est le couronnement de toute une époque et annonce en même temps déjà dans un futur lointain le prélude symphonique wagnérien. Elle réunit en une seule et même œuvre les deux sommets de l'art classique : la fugue, développant un thème unique et donc symbole de l'unité complète et absolue; la sonate à deux thèmes, expression de l'opposition dramatique de deux éléments antagonistes. Mozart a réussi à donner à la fugue la tension dramatique d'un vrai mouvement symphonique, sans renoncer au thème unique, base du style fugué. C'est un véritable tour de force artistique.

Analyse :

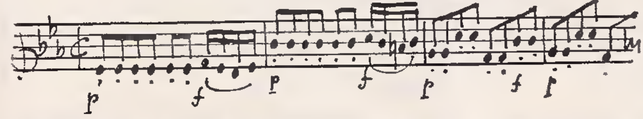
Elle a la forme classique de l'ouverture française et se compose donc d'une introduction lente et d'un allegro de forme-sonate. L'orchestre comprend dans ses trois familles instrumentales, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, puis 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, les timbales, enfin le quintette à cordes.

Introduction lente : Adagio 2/2 en mi bémol majeur.

Trois accords majestueux du tutti résonnent solennellement au début de cette ouverture. Ce sont ces mêmes accords maçonniques qui annoncent dans l'opéra les « épreuves » que doivent endurer Tamino et Pamina. Retenons dès maintenant la signification symbolique de ces trois appels. La triade des rites maçonniques revient d'ailleurs de nombreuses fois dans l'œuvre. Notons aussi l'accent grave que donne à ce triple appel l'emploi massif des nombreux cuivres, notamment des trois trombones qui expriment si bien la terreur du mystère et du surnaturel. Une certaine anxiété se traduit ensuite dans le rythme doublement pointé des basses et les syncopes entrecoupées de notes rapides des violons. La suite de l'adagio, avec ses syncopes, son rythme insistant, ses modulations et son retour à la dominante semble poser un point d'interrogation auquel va répondre l'allegro suivant.

Allegro 2/2 en mi bémol majeur.

Le plan d'un premier mouvement de la forme-sonate est évident. L'exposition (mes. 16 à 96) commence par un fugato pétillant et nerveux. Le thème principal, le sujet de la fugue, est d'abord exposé par les deuxièmes violons. Il est composé d'un double élément à notes répétées orné par un grupetto final et suivi d'un rebondissement par deux de croches en quartes (1).



Les premiers violons répondent à la quinte (mes. 20), cependant que nous remarquons dans le contresujet cette syncope accentuée *sfp* qui reviendra dans les développements ultérieurs. A la mesure 27, reprise du sujet en mi bémol par les altos et les violoncelles renforcés par les bassons, association de timbres chère à Mozart. Et la réponse à cette deuxième entrée du sujet est donnée par les basses les plus graves sur si bémol (contrebasse, violoncelle, bassons). Après cette parfaite exposition de fugue, le tutti la reprend plus symphoniquement (mes. 39). Le sujet, exposé par les flûtes, les hautbois et les violons, est aussitôt repris par les basses et prolongé orchestralement par ses différents éléments constitutifs jusqu'à la mesure 57, modulant vers la dominante fa du ton voisin de Si bémol. Un court pont dans lequel une montée de la flûte prolonge par trois fois la première mesure du sujet aux cordes introduit ce qu'on pourrait appeler le deuxième thème de la forme-sonate (2), le thème plus chantant



après le premier plus rythmique. Exposé par le hautbois à partir de la mesure 64 dans le ton de si bémol, plein de douceur et de tendresse, il peut être considéré comme représentant l'élément féminin (Pamina) qui vient s'associer à l'élément masculin (Tamino) prédominant. En effet, ce soi-disant deuxième thème n'est au fond qu'un contrepoint nouveau accompagnant le sujet qu'on entend alternativement aux bassons et aux clarinettes. Ainsi cette ouverture est réellement construite sur le plan bithématique de la forme-sonate, tout en respectant le sujet, thème unique principal, qui donne à l'œuvre sa grandiose unite. L'emploi de ce thème unique prédominant semble d'ailleurs répondre aussi à l'idéal maçonnique qui voit dans l'homme l'être supérieur et dans la femme l'être subordonné. Au tutti on entend ensuite le thème principal (mes. 68) suivi des syncopes *sf* du contresujet. Tout le deuxième thème est repris textuellement (mes. 74). Puis (mes. 84) un crescendo agogique termine cette exposition sur un point d'orgue (mes. 96).

De nouveau résonne, adagio, le triple appel de la fanfare maçonnique. Mais cette fois-ci les cordes ne participent pas à l'action, et chacun des trois accords est répété comme par un écho.

Le développement suivant (mes. 103 à 153) n'est porté que par le sujet et son contrepoint et reste pourtant un développement symphonique modulant exemplaire.

Dans une première section modulant par do mineur vers sol mineur, le sujet bondit d'un groupe d'instruments à l'autre. D'abord aux premiers violons, on le retrouve ensuite aux violoncelles, puis au trio violoncelle-contrebasse-basson, puis aux deuxièmes et de nouveau aux premiers violons, cependant que les bois et les trombones s'introduisent peu à peu dans la mêlée.

Dans une deuxième section (mes. 117) le tutti s'empare du sujet et les entrées successives se font plus serrées, flûtes et violons répondant aux basses à un temps de différence seulement, une vraie poursuite où le thème descend successivement sur les degrés sol, fa, mi bémol, ré, pour s'arrêter net sur une cadence à la dominante ré de sol mineur. Une mesure de silence.

Dans une troisième section (mes. 128) les cordes développent à plusieurs reprises le grupetto en doubles croches du sujet; bassons et flûtes leur donnent trois fois la réplique dans un trait à la double octave. Une quatrième réponse est donnée par le groupe flûtes-clarinettes-bassons en traits de tierces et conduit à la section suivante.

Dans cette quatrième section (mes. 144), le sujet apparaît aux deuxièmes violons, puis aux premiers, dans le ton principal, comme si ce devait être le pendant du début de l'exposition. Mais ce n'est qu'une strette modulante entre

violoncelles et contrebasses (mes. 148) qui rétablit réellement la dominante du ton principal et introduit la réexposition.

Cette réexposition (mes. 154 à 211) ne reprend pas le premier fugato qui suivait directement l'introduction lente et qui vient d'être esquissé à la fin du développement. Elle reprend presque textuellement au tutti de la mesure 39. Mais le contrepoint du sujet que nous avions baptisé deuxième thème de l'exposition n'est pas, ici, semblable à lui-même, ce qui prouverait encore, s'il le fallait, son importance négligeable à côté du sujet unique. Exposé par les flûtes et les clarinettes, il est également dans le ton principal, comme il convient dans une réexposition.

Le crescendo agogique qui, dans l'exposition, ramenait la fanfare initiale, conduit ici (mes. 212) à une brillante coda dans laquelle, une dernière fois, le thème unique descend majestueusement les marches de l'accord parfait du ton principal.

⁂

Cette ouverture est vraiment une œuvre exceptionnelle, fusion intime, absolue de la musique dramatique et de la musique pure. Tout en étant un exemple impeccable de fugato comme de mouvement symphonique, elle remplit à merveille sa fonction essentiellement dramatique, celle de créer l'ambiance. Son ampleur et sa solennité préparent à la somptuosité du spectacle qui va suivre; sa pulsation rythmique et sa nervosité préfigurent la complexité de l'intrigue; sa pureté et sa perfection enfin sont à l'image de la profondeur des sentiments et de l'élévation des aspirations que Mozart magnifient de tout cœur dans *la Flûte enchantée*. C'est un des sommets les plus resplendissants de toute la musique.

NOUS ENREGISTRONS VOS BANDES MAGNÉTIQUES SUR DISQUE MICROSILLON

HAUTE-FIDELITE

à partir d'un seul exemplaire

* Vos pièces chorales et instrumentales.
* Vous pouvez nous envoyer, ou nous apporter ces bandes, elles ne sont pas détériorées, et vous pouvez ainsi les réemployer.

DEPLACEMENT Paris, Province.

Tarif spécial pour chorales; fortement dégressif suivant quantité

AU KIOSQUE D'ORPHÊE

Un disque à partir de **7,50 NF**

7, Rue Grégoire-de-Tours, PARIS-VI[e]

Tél. DAN. 26-07 — Métro Odéon

Documentation et tarifs envoyés gratuitement sur demande

LA MUSIQUE AU BREVET ELEMENTAIRE ET A L'ECOLE NORMALE

Collection de 70 Chants à l'unisson

(chansons populaires, mélodies, etc.)

répartis en 14 fascicules de 5 chants chacun

Edit. : DURAND, 4, Pl. de la Madeleine — PARIS (8[e]) —

HENRY LEMOINE & C[ie], éditeurs

17, rue Pigalle, PARIS - C. C. P. Paris 5431 - TRI. 09-25

(Extrait du Catalogue général)

LAVIGNAC (A.)

NOTIONS SCOLAIRES DE MUSIQUE

(Ouvrage adopté dans la plupart des Etablissements de l'Enseignement primaire et secondaire)

Chaque année divisée en 80 Leçons
comprend une partie pour l'élève et une partie pour le professeur

LE LIVRE DE L'ELEVE CONTIENT, pour chaque leçon :

1°) Un exposé des principes théoriques;
2°) Un questionnaire et des devoirs à écrire en dehors des cours;
3°) Des exercices de solfège et des chants avec paroles à une ou plusieurs voix.

LE LIVRE DU PROFESSEUUR CONTIENT :

La solution des devoirs, les réponses aux questionnaires et des dictées musicales.

Première année :	Elève	**4,40**
—	Professeur	**2,90**
Deuxième année :	Elève	**4,40**
—	Professeur	**3,50**

Pour préparer efficacement

L'ÉPREUVE FACULTATIVE DE MUSIQUE AU BACCALAURÉAT

1[re] et 2[e] Partie

procurez-vous aux **Editions Henry Lemoine et Cie**
17, rue Pigalle - Paris-9[e] - Ch. P. Paris 5431

les extraits analytiques des œuvres imposées pour l'année 1962, avec références des partitions et des disques dans la Collection

SOLFÈGE PAR LES TEXTES

de

R. Cornet et M. Fleurant

Prix .... **3** NF

NOTRE DISCOTHÈQUE

par Dominique MACHUEL
Professeur d'Education Musicale au Lycée Montaigne

Afin de concilier à la fois l'ordre chronologique et le groupage des disques de même genre, nous commencerons par un disque particulier qui doit intéresser ceux qui connaissent mal le chant allemand au XVIIe siècle; il réunit des compositeurs pratiquement inconnus tels que Philipp-Heinrich ERLEBACH (1657-1714), Heinrich ALBERT (1604-1651), tous deux célèbres par des airs et des lieder religieux ou profanes, Andéas HAMMERSCHMIDT (1612-1675), Johann-Wolfgang FRANCK (1644-1710) et enfin Heinrich SCHUTZ (1585-1672), le seul connu de cette époque. Ces airs, bien choisis dans leur diversité, sont tous beaux et musicalement intéressants; ils sont parfaitement interprétés par Jérôme Piersault, ténor, accompagné par l'ensemble Sylvie Spycket; ce disque est également à recommander pour la classe car les airs sont courts et de construction facile à percevoir; il est seulement dommage qu'il ne soit pas accompagné d'une notice comportant les textes des poèmes, en allemand et en français. (Le Chant allemand au XVIIe siècle, BAM LD 061).

Sous le titre « Musiques Royales », la marque VÉGA (C 35 S 300) a groupé une suite extraite de *Cadmus et Hermione* de LULLI, et *Didon*, cantate française pour soprano avec symphonie d'André CAMPRA. *Cadmus et Hermione*, le premier opéra de Lulli et aussi le premier opéra français, fut présenté par l'Académie Royale de Musique le 27 avril 1673. Les extraits groupés dans cette suite sont, en dehors de l'ouverture, si typique avec son entrée lente en valeurs pointées, et son allegro fugué, des danses : un Menuet, la Marche des Sacrificateurs, l'entrée de l'Envie, une Gavotte, la Danse des Sacrificateurs et la Chaconne, qui devait devenir le morceau final par excellence de ces ballets par lesquels vont se terminer tous les opéras de l'époque. La cantate *Didon* fait partie du premier livre de cantates publié en 1708 par Campra. Selon sa propre expression, le musicien cherche à « mêler avec la délicatesse de la musique française la vivacité de la musique italienne ». Style récitatif, ariettes et véritables airs recherchant souvent la virtuosité vocale alternent de façon fort plaisante dans cette œuvre qui, par sa brièveté intéressera sûrement nos jeunes élèves. Le soprano très pur et clair, net quant à l'articulation, de Jane Berbié, convient parfaitement et la gravure est fort bonne.

De son côté, la marque ERATO présente un disque LULLI-MOURET intitulé *Fanfares, Simphonies* (sic) *et Suites* (ERATO LDE 3191). De Lulli, une suite de Simphonies tirées de l'opéra *Amadis* composé en 1683, constitue un ensemble varié et intéressant. De Mouret, les Fanfares pour les trompettes, timbales, violons et hautbois, qui sont maintenant assez connues ayant déjà été enregistrées, et les Simphonies pour violons, hautbois et cors de chasse, emplissent une face remarquable. Voilà une musique représentative du grand siècle ! Quel éclat et quel majesté ! Pour la classe, indépendamment du fait que ce disque est un excellent exemple du style de l'époque, il peut également servir pour présenter et faire distinguer au milieu de l'orchestre la trompette (Fanfares de Mouret) et le cor (Simphonies de Mouret). La face consacrée à Lulli est complétée par une suite retrouvée dans un manuscrit sans nom d'auteur à Darmstadt, et que l'on attribue à un disciple de Lulli; le style le prouve nettement. Interprétation parfaite de l'orchestre Jean-François Paillard, et gravure sans reproche.

Antonio VIVALDI, presque totalement inconnu chez nous il y a dix ans, occupe maintenant une place énorme dans les catalogues de disques. Vox nous propose un remarquable album de trois disques consacré aux douze Concerti de « la Cetra » (Vox Box 30). En 1728, Vivaldi fut invité par l'Empereur Charles VI à Vienne, et c'est en remerciement de ce voyage merveilleux qu'il lui dédia les douze Concerti de la Cetra. Ces œuvres valent, par la structure des diverses parties et la prodigieuse invention des thèmes, les plus belles pages de la Stravaganza ou de l'Estro Armonico. L'interprétation de Reinhold Barchet, et de l'orchestre Pro Musica de Stuttgart est très mesurée et l'accentuation bonne; on souhaiterait peut-être un peu plus de nuances, mais ne risquerait-on pas d'outrepasser les habitudes et les possibilités de l'époque. La gravure se signale par sa grande pureté, par l'équilibre des sonorités dans les divers plans et par le volume sonore.

Le disque suivant semble très indiqué en cette période de fin d'année; sous le titre *Musique de Noël* (AMADEO AVRS 6081), il groupe le Concerto pour la nuit de Noël de CORELLI, un Concerto à quatre en forme de Pastorale de TORELLI, et est complété par trois Chorals de BACH (orchestrées par Kelemen), *Vom Himmel hoch; Lobet Got ihr Christen; Jesu, meine Freude*, ainsi que par la Symphonie des jouets de HAYDN, qui d'après la notice, serait en réalité de Léopold MOZART. Il suffit de dire que ce disque est interprété par les solistes de Zagreb dirigés par Antonio Janigro pour mettre l'accent sur son exceptionnelle qualité. La gravure est également parfaite.

La harpe est un fort bel instrument qui se prête très bien aux joies du concerto; peut-être même perd-elle, dans le dialogue avec l'orchestre, le côté quelquefois monotone de sa sonorité. Le disque qui nous est proposé par la DEUTSCHE GRAMMOPHON réunit le Concerto en ut M. de BOIELDIEU et le Concerto-Sérénade de RODRIGO, deux œuvres fort opposées par le style et l'inspiration mais qui s'accordent bien et qui mettent en valeur les remarquables qualités du harpiste espagnol Nicanor Zabaleta (D.G. 618 618). Boiedlieu, qui portait un grand intérêt à la harpe, écrivit ce Concerto en 1795; on remarque la richesse et la fraîcheur des lignes mélodiques. C'est un bon exemple pour la classe car on entend bien la harpe et les sonorités différentes que l'on peut en tirer. Joaquin Rodrigo, musicien espagnol né en 1902, est aveugle depuis l'âge de trois ans. Il fit une grande partie de ses études musicales à Paris où il fut l'élève, à l'Ecole Normale de Musique, de Paul Dukas. Ce Concerto témoigne d'une agréable compromis entre les traditions concernant les formes et l'écriture harmonique de la musique classique, et les procédés nouveaux par lesquels s'est enrichie et colorée la musique contemporaine. L'inspiration folklorique se fait sentir à maintes reprises. L'œuvre comporte 3 mouvements qui soutiennent l'intérêt : *Estudiantina, Intermezzo,* avec un passage fugué en son centre, et *Sarao,* qui n'est pas sans rappeler l'atmosphère d'une « feria ».

Pour celui qui eut la chance d'entendre « en direct » Ginette Neveu, le repiquage de l'enregistrement du Concerto pour violon de BRAHMS (VSM COLH 80), réalisé en 1946, sera un émouvant souvenir, mais pour celui qui n'eut point cette chance, ce sera une pure révélation. Quelle beauté dans la sonorité ! Quelle noblesse et quelle grandeur de style ! Non seulement Ginette Neveu dominait avec aisance les difficultés techniques de l'œuvre, mais elle parvenait a entraîner l'auditeur dans la fougue de son interprétation. La notice, toujours abondante dans les disques de cette collection, rédigée par Marc Pincherle, Claude Rostand et Dorel Handman, comporte des citations de

violonistes et de musiciens de l'époque qui montrent à quel point cette œuvre fut combattue et incomprise au moment de sa création et pendant assez longtemps. Voilà un disque qui s'impose !

Ne quittons point BRAHMS puisque MERCURY, dans sa remarquable série olympienne « living présence » nous propose sous la direction d'Antal Dorati la seconde Symphonie et les Variations sur un thème de Haydn (MG 50171 S). Cette seconde Symphonie fut écrite pendant l'été de 1877; Brahms avait 44 ans; en 1876 il avait achevé sa Symphonie en ut m.; en 1878, il devait réaliser le Concerto de violon; voilà qui suffit à montrer dans quel état de magnifique inspiration il se trouvait à cette époque. La Symphonie en ré M. fut jouée pour la première fois le 30 décembre 1877 par l'Orchestre Philharmonique de Vienne sous la direction de Hans Richter, et remporta immédiatement un véritable succès, alors que la première avait été jugée rébarbative et difficile, et accueillie avec indifférence. Ses quatre mouvements sont d'une inspiration fraîche et claire; seule le troisième est plus sombre. Tout en respectant apparemment la forme et les traditions classiques, Brahms introduit dans la structure de cette œuvre de nombreuses particularités : multiplicité des thèmes, présentation de ces thèmes dans des tonalités inattendues, modulations parfois surprenantes; malgré cela on reste comme envoûté par le charme de certaines idées et la solennité de l'ensemble. L'interprétation est excellente et peut être chaudement recommandée. Les Variations sur un thème de Haydn qui complètent ce disque (et qui ont été omises sur l'étiquette) ont précédé la Symphonie de quatre ans. Il existe deux versions de cette œuvre : la première écrite pour deux pianos fut jouée par Clara Schumann et Brahms, en 1873 devant un groupe d'amis, environ un mois avant la première exécution publique de la version orchestrale. C'est la première fois qu'une suite de variations aussi développées ne faisait pas partie d'un ensemble important tel qu'une symphonie. Le thème est extrait d'un divertissement peu connu d'Haydn et toujours désigné par Haydn lui-même d'ailleurs, sous le titre : « Choral de Saint Antoine ». Les variations, au nombre de huit, sont dites amplificatrices; elles sont très différentes l'une de l'autre par l'orchestration et l'atmosphère, et il est souvent difficile de retrouver les éléments du thème; le Final reprend le thème en basse continue jusqu'à l'apothéose de la conclusion.

***

Au moment où l'Opéra prépare dans les prochains jours une reprise des *Troyens* de Berlioz, la marque DUCRETET nous propose un bel enregistrement de la seconde partie de l'ouvrage, les *Troyens à Carthage* (DUCRETET 300 C 117 à 119); c'est d'ailleurs la seule partie qui fut représentée du vivant de Berlioz; la première eut lieu le 6 novembre 1863 au Théâtre Lyrique. L'ensemble de l'œuvre (la Prise de Troie, les Troyens à Carthage) a été composé entre 1856 et 1858; le livret, inspiré par le quatrième chant de l'Eneïde, est de Berlioz lui-même. Que dire de cette œuvre certainement un peu longue ? Comme dans toute l'œuvre de Berlioz, il y a des passages admirables, d'une inspiration géniale, et d'autres moins réussis qui sentent davantage la recherche et le travail, mais l'immense beauté des premiers justifie à elle seule la totalité de l'œuvre et fait oublier les autres. Le duo entre Didon et Enée (Nuit d'ivresse et d'extase), l'entracte symphonique « Chasse royale », l'air d'Enée, à l'acte IV, la Marche troyenne et la Mort de Didon sont autant de pages remarquables où la verve inventive, le sens de la couleur orchestrale d'Hector Berlioz se retrouvent intacts. L'interprétation que dirige Hermann Scherchen est un peu inégale; si elle est parfaite en ce qui concerne l'orchestre et les chœurs, elle est insuffisante pour le rôle de Didon; on aimerait une voix plus ample et plus soutenue; en revanche le personnage d'Enée incarné par Jean Giraudeau est remarquable.

Sous le titre *Ballets d'Opéras* (DEUTSCHE GRAMMOPHON 19211) sont groupés des intermèdes dansés de quelques opéras très populaires; on ne présente plus des pages telles que le Ballet du *Faust* de GOUNOD, ceux d'*Otello* ou d'*Aïda* de VERDI, les *Danses des heures* de PONCHIELLI, extraites de la *Gioconda*, et la Valse et Polonaise de l'*Eugène Onéguine* de TCHAIKOWSKY; cependant on les écoute encore bien volontiers surtout lorsqu'elles sont si bien interprétées. Ce disque, dirigé par Ferenc Fricsay, est une réussite en son genre.

Les *Etudes* de CHOPIN sont, si l'on peut dire, trompeuses, car sous ce titre se cachent en réalité des œuvres où la musique reste l'élément primordial, des pages dans lesquelles la difficulté pianistique est un simple prétexte. Parmi les virtuoses, certains ressentent admirablement ce message poétique et romantique que nous a livré Chopin, mais d'autres s'arrêtent à la performance technique. Vladimir Askénazyi, dans ce disque CHANT DU MONDE (LDX A 8275) semble appartenir à ces deux types à la fois. Virtuose accompli, il joue les *Etudes* rapides et extérieures en virtuose, mais un peu trop à notre goût; en revanche les pages plus calmes sont interprétées avec un rubato qui dénote une personnalité vive et fort sensible. L'enregistrement est reussi dans l'ensemble en ce qui concerne la sonorité du piano.

***

Revenons à la marque ERATO qui nous présente un très joli disque de musique française confié au Quintette Marie-Claire Jamet (LDE 3173). Il rassemble trois œuvres dans lesquelles la harpe tient la première place et joue en quelque sorte le rôle habituellement dévolu au piano dans la musique de chambre. Introduction et Allegro de Maurice RAVEL, créée le 22 février 1907 au Cercle Musical, est une œuvre qui s'apparente par le style au Quatuor à cordes de 1903, mais qui laisse présager des œuvres plus importantes de l'auteur de *Daphnis*. La harpe y tient une place primordiale. La Suite en rocaille op. 84 de Florent SCHMITT date de 1935; la première audition en eut lieu au mois d'avril 1935 à la Société Musicale Indépendante, jouée par le Quintette Pierre Jamet. Les quatre mouvements sont variés, pleins de verve et d'esprit; à notre goût, le troisième est le mieux réussi et montre un aspect sensible et profond du maître qui est fort attachant. Quant à la *Sérénade* d'Albert ROUSSEL, elle fut jouée pour la première fois le 15 octobre 1925 à la Société Internationale de Musique au cours d'un concert organisé en l'honneur du compositeur. On ne retrouve point dans cette page en trois mouvements, Allegro, Andante, Presto, la rudesse du rythme si chère à Albert Roussel, mais au contraire des harmonies recherchées et colorées et une instrumentation finement ciselée; c'est léger, langoureux et impondérable. Pour qui ne connaît pas parfaitement cet aspect de la musique de chambre française contemporaine, nous recommandons vivement ce disque admirablement choisi et fort bien interprété.

Et nous terminerons cette chronique avec un remarquable disque de guitare. Il est interprété par le magnifique duo Ida Presti-Alexandre Lagoya qui vient de remporter un nouveau succès triomphal à la salle Pleyel (RCA 430.056). Le programme de ce récital « anthologie guitaristique » comporte une Romance et une Marche de DIABELLI extraites de la *Sérénade en ré M.*, une *Sérénade en Sol* de *CARULLI*, trois *Danses* de DOWLAND, la *Sarabande* et la Gigue de la Troisième Suite anglaise de J.-S. BACH, la *Hongroise* d'Ida PRESTI, en hommage à Béla Bartok et un *Intermezzo* de GRANADOS. Toutes ces œuvres, sauf celle d'Ida Presti, sont jouées dans un arrangement réalisé par Alexandre Lagoya. Interprétation idéale, gravure parfaite. Les amateurs de guitare vont se précipiter sur ce disque et auront raison, mais nous conseillons aux autres d'en faire autant; ils verront à quel point la guitare est un instrument expressif et vraiment musical, autant que n'importe quel autre.

M.-A. CHARPENTIER (1634-1704)

MESSE DE MINUIT

pour soli, chœur et orchestre

CHORALE J. M. F.
ORCHESTRE J.-F. PAILLARD
Dir. LOUIS-MARTINI

30 cm Art.
LDE 3198

*

G.-F. HÆNDEL (1685-1759)

Célèbre

LARGO

Huguette FERNANDEZ, violon
Pierre PIERLOT, hautbois

J. PACHELBEL (1653-1706)

CANON
CHACONNE

ORCHESTRE DE CHAMBRE
Dir. KURT REDEL

25 cm Art.
Mono EFM 42077
Stéréo STE 60006

*

G.-F. HÆNDEL

Intégrale des

16 CONCERTOS POUR ORGUE

Marie-Claire ALAIN

ORCHESTRE J.-F. PAILLARD

4 disques 30 cm Art.
(pouvant être achetés séparément)
Mono LDE 3194 à 3197
Stéréo STE 50074 à 50077

*

A. VIVALDI (1678-1741)

LES QUATRE SAISONS

Otto BUCHNER, violon

ORCHESTRE PRO ARTE DE MUNICH
Dir. KURT REDEL

30 cm Art.
(avec partition d'Orchestre sans supplément)
Mono LDE 3172
Stéréo STE 50058

Publ. Matisse



GEORGES
AUBANEL
Petite gerbe chorale
chœurs à 4 voix mixtes

JEAN
PAGOT
Treize chœurs célèbres
du répertoire de la Manécanterie
des Petits chanteurs à la Croix de Bois

YVES
BRODIN
Gens qui rient, gens qui pleurent
chœurs à 3 ou 4 voix mixtes

*

ÉDITIONS MUSICALES
DE LA SCHOLA CANTORUM
et de la
PROCURE GÉNÉRALE DE MUSIQUE
76 bis, rue des Sts-Pères, PARIS VII[e]
63, rue du Gl-de-Gaulle, ST-LEU-LA-FORET (S.-et-O.)



8, RUE DE NANCY, PARIS 10[e] - TÉL.: NORD 77-85

DEPUIS 1803

Spécialiste des Instruments de cuivre.

ETUDE DE CHŒURS

Chorales d'Ecoles Primaires - Petites Chorales de 6e et 5e

par Suzanne MONTU

Professeur d'Education Musicale dans les Ecoles
de la Ville de Paris
Responsable de la Musique à l'U.F.O.L.E.A.

Ainsi que nous l'avons annoncé dans le numéro de novembre, nous proposons un chœur simple à deux voix égales.

Léo Delibes qui vécut re 1836 à 1891 est un très fin musicien français.

Chef des chœurs de l'Opéra, puis professeur de composition au Conservatoire, il composa exclusivement pour le théâtre. Ses ballets, *Sylvia* et *Coppelia,* sont des chefs-d'œuvre, justement célèbres du genre. Quant au *Roi l'a dit* (1873), spirituel opéra-comique duquel est extraite la sérénade ci-dessous, on s'explique mal pourquoi il ne connut pas le même succès que *Lakmé* rencontra dix ans plus tard.

CHŒUR A L'ETUDE

SERENADE - Léo DELIBES

extrait de : « LE ROI L'A DIT »

Nos lecteurs trouveront le texte (musique et paroles) dans

l'Anthologie du Chant scolaire,

3e série, 12e fascicule chez HEUGEL, éditeur, 2 bis, rue de Vienne - Paris.

Il existe deux éditions.

L'une avec accompagnement que nous recommandons particulièrement, l'autre sans accompagnement.

(a) En l'absence d'accompagnement ne pas tenir compte des mesures de silence.

(b) La version en sol majeur notée dans l'anthologie peut présenter quelques difficultés quant aux voix élevées. Nous présentons donc ce chœur un ton au dessous.

Dans l'opéra-comique cette sérénade est chantée par 2 ténors, c'est dire à quel point l'exécution chorale devra s'attacher à lui donner la délicatesse et la souplesse souhaitables.

ETUDE

Généralités.

Bien que cet extrait soit noté à 3/8 nous conseillons vivement à l'animateur de battre la mesure à 1 temps sans hâte et sans raideur. Une légère inflexion de la voix sur chaque 1re croche des mesures apportera dès le travail le balancement rythmique désirable. L'étude ne sera pas assurée intégralement par le solfège afin de ne pas faire prendre des habitudes de lenteur et de lourdeur nuisibles à l'exécution.

Présentation.

Le maître chante la première partie dans le mouvement tout en jouant la 2e au guide-chant.

Dans le mot « Sérénade » on retrouve le radical soir, originalement la Sérénade accompagnée par la mandoline ou la guitare est chantée par un galant sous les fenêtres de sa belle. Ici le piano imite les sons détachés et quelque peu secs de ces instruments, ce qui justifie le titre, mais il s'agit bien plus d'un duo où l'on célèbre le printemps avec son cortège d'oiseaux, de fleurs, de parfums, et la jeunesse qui, avec des cœurs de vingt ans, personnifie l'espérance et l'amour.

Règles générales relatives aux chœurs à 2 voix égales.

Bien que plus simples, celles-ci restent à peu près les mêmes que pour les chœurs à 3 voix égales.

(N° 82, page 21/49)

Rappelons toutefois brièvement quelques-unes d'entre elles.

A. Justesse rigoureuse des notes de départ des phrases.

B. Division de la classe en 2 groupes (proportions à respecter).

1re partie (voix claires montant facilement) : 20.

2e partie (voix moyennes encadrées par de bonnes musiciennes) : 15.

C. *Travail de la 1re partie* (par phrase).

Voir n° 82, page 21/49, 2e colonne C, y ajouter : chant de la première partie par les élèves tandis que le maître joue ou chante en nuance douce la 2e partie.

D. *Travail de la 2e partie* (par phrase).

Parfois, il sera préférable d'aborder le travail du chœur par la 2e partie; les choristes en retiendront plus facilement la ligne s'ils ignorent la première partie généralement plus chantante.

Voir N° 82, p. 21/49 D-a-b-d-f-g.)

Le maître joue au guide-chant, ou vocalise, ou chante avec les paroles la 1re partie.

E. *Réunion des 2 parties* (avec paroles et dans le mouvement) :

a) Revision de la 1re partie seule tandis que le maître fait entendre au guide-chant ou à la voix la 2e partie. — *b*) Révision de la 2e partie seule (même processus qu'en *a*). — *c*) Mise en place des 2 parties simultanées.

Au début le maître sera peut-être obligé de soutenir au guide-chant ou à la voix la partie défaillante.

Division du travail par phrases.

Au cas où les élèves n'auraient pas la partition en mains, faire copier les paroles sur un cahier et écrire au tableau les 2 formules 1 et 2 du tableau terminal.

Conduire les exercices à 2 baguettes de couleur différente.

a) « *Déjà les hirondelles*

(Voir C-D et E du paragraphe précédent). Montrer les notes à chanter sans mesure sur le tableau. Veiller à la petite note (mesure 4), faire attaquer la syllabe « del » sur les la et fa. Chanter très rapidement et légèrement ces notes, détacher sans sécheresse les croches (ré et si bémol).

En aucun cas la mesure ne sera altérée par suite de la note d'agrément, le 2e temps restera toujours à sa place rigoureuse. — b) « *Rapportent sur leurs ailes* ».

Pas de difficulté réelle. Estomper le 2e temps (coulé) des mesures 6 et 7. Adoucir la syllabe muette (mesure 9).

c) Enchaînement « a » et « b ». — Observer le demi-soupir mesure 5. — d) « *Messagères fidèles*

Tous les parfums d'avril. »

Début identique à « a » — les remarques restent valables. Mesures 13-14-15-16. — Il sera bon de s'attarder au travail par la lecture des notes. — En première partie « par » de parfums est difficile à obtenir, les choristes ayant tendance à chanter un sol comme à la mesure 6. — Faire remarquer la différence entre ces deux mesures (6 et 14) et faire dans le travail observer un court point d'orgue pp sur cette note. — Veiller à la justesse du si bécarre (mesure 15) qui sera chanté très près du do.

La seconde partie offre moins de difficultés. — Faire légèrement accentuer le fa sur « les » en faisant remarquer aux choristes qu'ils doivent maintenir la voix sur cette note. — Enchaînement de « d» entier. — Observer le demi-soupir (mesure 13). — Aider au début les élèves par le geste (immobiliser la main qui indique le fa en 2e partie, monter exagérément la main qui indique le « la » 1re partie.

e) Enchaînement a-b-d

f) « *Voici les hirondelles* »

Malgré la modulation, la phrase est facile. Obtenir un sol dièze très près du la; l'exactitude de la fin de la phrase dépend de ce sol dièze.

g) « *Ecoutez leur babil* »

La dernière note (mesure 24) diffère de « f ». Faire marquer la différence d'intonation entre le mi (mesure 20) et le do (mesure 24); intervalle de seconde en « g » au lieu d'un intervalle de quarte en « f ».

h) Enchaînement « f » et « g » — 1re puis 2e partie — Enchaînement d-f-g — Enchaînement depuis le début.

i) *Ah ! l'espoir va re naî tre* (1re partie)

2e partie : *L'es poir vient.*

Respectant cette disposition des paroles au tableau, la 2e voix saura où exactement elle doit attaquer. — Pas de difficulté d'intonation. — Veillez à la durée exacte du do sur Ah ! (ne plus battre la mesure mais immobiliser la main pendant ces 8 temps). — Indiquer au geste l'attaque de la 2e voix.

j) « *Aux cœurs de vingt ans* »

Une petite hésitation surgira à la mise en place des 2 parties (1re croche mesure 32), intervalle de quarte à la 1re voix, mouvement conjoint à la 2e. — Faire marquer cette différence, insister sur le travail à 2 voix.

k) Enchanement i et j — Enchaînement f-g-i-j.

l) « *Ouvrez la fenê-tre au gai printemps* » (1re partie).

2e partie *Ouvrez au gai printemps.*

Respectez cette disposition des paroles au tableau : la première seule n'offre guère de difficulté. Elle se trouvera cependant gênée lors de la mise en place des 2 parties par le croisement (fa mi-1er temps des mesures 40 et 41). En conséquence jouer très tôt la seconde partie au guide-chant simultanément au chant de la 1re voix par les choristes.

En 2e partie les difficultés se trouvent massées au début (mi bémol-mesure 38, saut d'octave-mesure 39). Multiplier les exercices d'intonations avec le nom des notes. Faire vocaliser ce passage avant d'aborder les paroles.

Expliquer, puis indiquer avec précision du geste la place de l'attaque de la 2e voix par rapport à la première. Souligner par le mouvement de chaque main la tournure mélodique de chaque partie.

m) Enchaînement i-j-l — Enchaînement f-g-i-j-l — Enchaînement depuis le début.

Les mesures 43 à 58 étant identiques on pourra tout de suite procéder à l'enchaînement des mesures 25 à 58 en ayant toutefois fait remarquer que l'on ne rechantait pas Ah ! et que l'on recommençait directement sur les mots « *l'espoir va renaître* » (mesure 43).

Faire observer également le point d'orgue (mesure 57) pour ce, arrêter de battre la mesure.

n) *Au gai printemps* (mesures 59 à 64) après le 2e couplet seulement.

Aucune difficulté d'intonation ou de rythme en 1re partie. Faire observer immédiatement le point d'orgue (mes. 61). Exiger la nuance pianissimo.

En seconde partie deux difficultés : l'attaque du ré (mesure 59), travailler immédiatement avec le nom des notes l'enchaînement mesures 57-58-59-60. Puis le si bémol (mesure 61) ne sera sans doute pas rigoureusement juste. Insister sur le travail avec les notes, puis faire vocaliser le passage.

o) Enchaînement mesures 51 à 64 — Enchaînement mesures 25 à 64 — Enchaînement mesures 17 à 64 — Enchaînement du chœur entier.

Interprétation.

Beaucoup de souplesse. De la douceur. Voix pures.

Respecter le mouvement indiqué à la noire pointée. Rythme balancé, sans changement de mouvement, sauf aux mesures 40-56-59 et suivantes.

Une impression de fraîcheur, de jeunesse doit se dégager de cette sérénade. — Toutes les syllabes muettes très diminuées. — Mesures 1 à 17 mezzo-piano à mezzo-forte sans aucune lourdeur — Mesures 17 à 39 un peu plus soutenu sans crescendo, le fa mesure 36 avec un certain élan. — Mesures 39 à 42 diminuer et ralentir progressivement. — Mesures 43 à 58 identiques aux précédentes.

2e Couplet.

Mêmes indications qu'au premier couplet, mesures 59 à 64 (coda) pianissimo et legato.

Exécution.

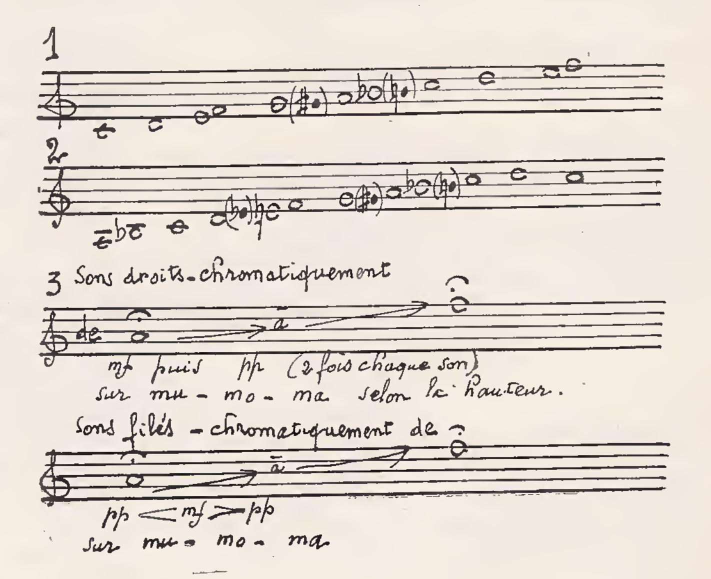
35 à 45 fillettes de 11 à 13 ans ayant des voix claires paraissent s'imposer pour la bonne exécution de ce chœur qu'il serait souhaitable d'accompagner au piano.

EXERCICES TIRES DU CHŒUR

1) Dans la tonalité de fa majeur, nombreux exercices à la tierce conduits au tableau à 2 baguettes.

2) Exercices de culture vocale : sons droits et sons filés.

Voir 3 du tableau.



AVIS ADMINISTRATIFS

Remise en ordre des rémunérations des personnels civils et militaires de l'Etat (1)

La nécessité de réintégrer les éléments dégressifs dans le traitement de base a été bien des fois affirmée. Mais seule une situation financière stable permettait d'entreprendre une telle opération de remise en ordre.

C'est l'objet du présent décret d'en définir les premières étapes.

Au 1er novembre 1961, il a été procédé à l'intégration dans le traitement de base de la moitié des éléments dégressifs : l'indemnité dégressive et l'abondement résidentiel sont réduits de moitié et, en contrepartie, le traitement de base annuel se trouve majoré de 500 NF.

D'autre part, une revalorisation des rémunérations de la fonction publique de 1 pour 100, porte, à la même date, le traitement de base à 3.054 NF.

Texe du décret

Le traitement annuel soumis à retenue pour pensions afférent à l'indice 100 est fixé à 3.550 NF à compter du 1er décembre 1962.

Pour compter de la même date, sont abrogés le décret n° 55-498 du 10 mai 1955 modifié relatif à l'indemnité spéciale dégressive instituée en faveur de certaines catégories de personnels de l'Etat et l'article 5 modifié du décret n° 55-866 du 30 juin 1955 concernant l'abondement de l'indemnité de résidence.

Pour le calcul des rémunérations effectué sur la base du traitement défini à l'article ci-dessus, il est substitué aux indices bruts définis à l'article 2 du décret n° 55-866 du 30 juin 1955 des indices réels (1).

A titre transitoire, du 1er novembre 1961 au 30 novembre 1962, les émoluments qui sont soumis à retenue pour pension sont fixés, suivant les indices bruts résultant du décret du 30 juin 1955 susvisé.

Pour la période comprise entre le 1er novembre 1961 et le 30 novembre 1962, le taux annuel de l'indemnité spéciale dégressive, instituée par le décret n° 55-498 du 20 mai 1955 susvisé, varie suivant les indices bruts résultant du décret du 30 juin 1955 susvisé conformément au barème ci-après :

INDICES BRUTS	Réduction de 6,30 NF
100 à 135 inclus	TOUTES ZONES
Par point d'indice brut suplémentaire	346,50 NF

Pour la période comprise entre le 1er novembre 1961 et le 30 novembre 1962, l'article 5 du décret du 30 juin 1955 susvisé, modifié en dernier lieu par l'article 2 du décret n° 61-560 du 3 juin 1961 est modifié comme suit :

« Le montant de l'indemnité de résidence, calculé comme il est indiqué à l'article précédent, est abondé pour chaque point d'écart entre l'indice brut 300 et l'indice brut inférieur considéré, conformément au tableau ci-dessous :

ZONES DE SALAIRES	MONTANT de l'abondement par point Nouveaux francs
Sans abattement	1,34
Comportant un abattement de 2,22 p. 100	1,28
Comportant un abattement de 3,11 ou 3,56 p. 100 ..	1,23
Comportant un abattement de 4,45 p. 100	1,18
Comportant un abattement de 5,33 ou 5,78 p. 100 ..	1,15
Comportant un abattement de 6,66 p. 100	1,10
Comportant un abattement de 7,56 ou 8 p. 100	1,05

« Toutefois, le montant de l'abondement ne peut excéder les chiffres prévus au tableau ci-après :

ZONES DE SALAIRES	ABONDEMENT maximum Nouveaux francs
Sans abattement	199,50
Comportant un abattement de 2,22 p. 100	191,50
Comportant un abattement de 3,11 ou 3,56 p. 100 ..	184
Comportant un abattement de 4,45 p. 100	178,50
Comportant un abattement de 5,33 ou 5,78 p. 100 ..	173,50
Comportant un abattement de 6,66 p. 100	165,50
Comportant un abattement de 7,56 ou 8 p. 100	157,50

A titre transitoire, à compter du 1er novembre 1961, le supplément familial de traitement, alloué par application du décret n° 51-619 du 21 mai 1951 modifié, est, nonobstant les dispositions du 3e alinéa de l'article premier modifié dudit décret, attribué, suivant les indices bruts résultant du décret du 30 juin 1955 susvisé, sur la base des montants atteints au 31 octobre 1961 majorés de 1 p. 100.

(R.M./F. n° 35 du 16-10-61, p. 3559.)

---

(1) Voir le tableau ci-après qui donne ces indices pour les Professeurs certifiés, les Chargés d'enseignement et les Maîtres auxiliaires.

Tableau de correspondance des indices

Professeurs certifiés :

(Echelle 2)

	Indices actuels Nets	Indices actuels bruts	Indices réels au 1-12-62
5e échelon	550	785	577
4e échelon	535	755	555
3e échelon	510	705	518
2e échelon	480	645	474
1er échelon		590	484

(Echelle 1)

	Nets	bruts	Indices réels au 1-12-62
11e échelon	535	755	555
10e échelon	510	705	518
9e échelon	480	645	474
8e échelon		590	434
7e échelon	**425**	550	404
6e échelon	398	510	375
5e échelon	374	475	349
4e échelon		440	323
3e échelon	320	400	294
2e échelon	294	360	265
1er échelon	250	300	221

Chargés d'enseignement :

	Nets	bruts	Indices réels au 1-12-62
11e échelon	460	605	445
10e échelon	440	570	419
9e échelon	415	535	393
8e échelon	390	500	368
7e échelon	365	465	342
6e échelon	345	435	320
5e échelon	325	405	298
4e échelon	304	375	276
3e échelon		345	254
2e échelon	260	315	232
1er échelon	225	265	197

Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques pourvus du C.A. degré supérieur (catégorie B) :

	Nets	bruts	Indices réels au 1-12-62
7e échelon	450	585	430
6e échelon	420	545	401
5e échelon	385	495	364
4e échelon	350	445	327
3e échelon	315	390	287
2e échelon	280	340	250
1er échelon	250	300	221

Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques pourvus du C.A., 1er degré (catégorie C) :

	Nets	bruts	Indices réels au 1-12-62
7e échelon	410	530	390
6e échelon	380	485	357
5e échelon	350	445	327
4e échelon	320	400	294
3e échelon	290	355	261
2e échelon	260	315	232
1er échelon	225	265	197

Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques, non certifiés (catégorie D) :

6e échelon	306	381	280
5e échelon	284	346	254
4e échelon	262	317	233
3e échelon	240	285	210
2e échelon	218	253	189
1er échelon	185	210	160

***

Application du décret n° 61-1101 du 5 octobre 1961 portant remise en ordre des rémunérations des personnels civils et militaires de l'Etat

Le décret n° 61-1101 du 5 octobre 1961, portant remise en ordre des rémunérations des personnels civils et militaires de l'Etat, apporte de profondes modifications au régime des rémunérations en prévoyant à compter du 1er décembre 1962, d'une part, l'intégration dans le traitement de base de l'indemnité spéciale dégressive et de l'abondement de l'indemnite ae résidence et, d'autre part, la substitution à l'échelle indiciaire brute 100—1000, correspondant à l'échelle indiciaire nette 100—650, d'une échelle indiciaire nouvelle 100-735 s'appliquant sur la totalité de la rémunération globale à l'indice 100.

Dès le 1er novembre 1961, les rémunérations de la fonction publique font l'objet d'une double modification : d'une part, l'indemnité spéciale dégressive et l'abondement de l'indemnité de résidence sont intégrés pour moitié dans le traitement de base et ne subsistent donc que pour la moitié de leur montant actuel, l'échelle indiciaire étant modifiée corrélativement ; d'autre part, le nouveau traitement de base est majoré de 1 p. 100. Le barème annexé au décret indique directement pour tous les indices actuels les nouveaux traitements qui, au 1er novembre 1961, sont soumis à retenue pour pension et servent de base au calcul de l'indemnité de résidence suivant les taux actuels. Pour la période transitoire comprise entre le 1er novembre 1961 et le 30 novembre 1962, l'indemnité spéciale dégressive et l'abondement de l'indemnité de résidence sont maintenus dans les conditions prévues par la réglementation actuellement en vigueur, leurs taux, réduits de moitié, étant fixés par les articles 5 et 6 du décret du 5 octobre 1961.

Le nouveau traitement soumis à retenue pour pension à l'indice 100 — 3.054 NF — doit être utilisé à compter du 1er novembre 1961 dans toutes les dispositions où la législation des pensions fait référence au traitement de base à l'indice 100.

En ce qui concerne le supplément familial de traitement, l'adaptation de son mode de calcul aux modifications du régime des traitements ne sera effectuée qu'après l'intégration de la totalité de l'indemnité spéciale dégressive et de l'abondement de l'indemnité de résidence dans le traitement de base. Pendant la période transitoire commençant à courir le 1er novembre 1961 les tarifs à appliquer du supplément familial de traitement sont ceux en vigueur depuis le 1er juillet 1961, uniformément majorés de 1 p. 100 tant en ce qui concerne l'élément fixe que l'élément proportionnel.

Les dispositions du décret du 5 octobre 1961 et de la présente circulaire sont applicables non seulement aux personnels en service sur le territoire de la France métropolitaine, mais également aux personnels en service sur le territoire de la République fédérale d'Allemagne ainsi qu'aux personnels rémunérés sur le budget de l'Etat en service en Afrique du Nord.

Elles sont applicables aux personnels en service sur le territoire des départements d'outre-mer, étant précisé, en ce qui concerne l'indemnité spéciale dégressive qui, dans ces départements, relève d'un régime spécial, qu'un décret actuellement en préparation doit prévoir comme en métropole la réduction de moitié des taux à compter du 1er novembre 1961 et la suppression complète de l'indemnité à compter du 1er décembre 1962.

En ce qui concerne les personnes en service dans les territoires d'outre-mer, les Etats de la Communauté, le Togo, le Cameroun et la Guinée, les dispositions de la circulaire FP 513 et F4-31 du 22 juin 1961 (1) demeurent intégralement applicables.

(Circul. du 9-10-61 ; RM/F. n° 35 du 16-10-61, p. 3575.)

(1) RM/F n° 27 du 10-7-1961, p. 2641 ; chap. 250-D.C., § 4, p. 27.

Traitements applicables aux fonctionnaires relevant de la Direction générale de l'Organisation et des programmes scolaires au 1er novembre 1961

	Indices Nets	Indices Bruts	Traitements soumis à Retenues
Professeurs Certifiés :			
(Echelle 2)			
5e échelon	550	785	20.309
4e échelon	535	755	19.546
3e échelon	510	705	18.232
2e échelon	480	645	16.705
1er échelon		590	15.270
(Echelle 1)			
11e échelon	535	755	19.546
10e échelon	510	705	18.232
9e échelon	480	645	16.705
8e échelon		590	15.270
7e échelon	425	550	14.232
6e échelon	398	510	13.193
5e échelon	374	475	12.277
4e échelon		440	11.391
3e échelon	320	400	10.353
2e échelon	294	360	9.315
1er échelon	250	300	7.757
Chargés d'enseignement :			
11e échelon	460	605	15.667
10e échelon	440	570	14.751
9e échelon	415	535	13.835
8e échelon	390	500	12.949
7e échelon	365	465	12.033
6e échelon	345	435	11.269
5e échelon	325	405	10.475
4e échelon	304	375	9.712
3e échelon		345	8.918
2e échelon	260	315	8.154
1er échelon	225	265	6.902
Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques, pourvus du C.A., degré supérieur (catégorie B) :			
7e échelon	450	585	15.148
6e échelon	420	545	14.109
5e échelon	385	495	12.796
4e échelon	350	445	11.514
3e échelon	315	390	10.078
2e échelon	280	340	8.796
1er échelon	250	300	7.757
Maîtres auxiliaires des enseignements artistiques pourvus du C.A. 1er degré (Catégorie C) :			
7e échelon	410	530	13.712
6e échelon	380	485	12.552
5e échelon	350	445	11.514
4e échelon	320	400	10.353
3e échelon	290	355	9.193
2e échelon	260	315	8.154
1er échelon	225	265	6.902
Maîtres auxiliaires des enseiguements artistiques non certifiés (Catégorie D) :			
6e échelon	306	381	9.864
5e échelon	284	346	8.948
4e échelon	262	317	8.215
3e échelon	240	285	7.391
2e échelon	218	253	6.597
1er échelon	185	210	5.528

(Circ. du 24-10-61 ; RM/F du 30-10-61 ; p. 3697 et suiv.)

MUSIQUE ET CULTURE POUR LES JEUNES... MUSIQUE DU MONDE !

Emissions bi-mensuelles réalisées par « Musique et Culture » avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg, sur la Chaîne France III.

Production et présentation : Albert Jungblut.

Lundi 11 décembre à 15 h. 30 :

Emission consacrée à MOZART.

— Ouverture des « Noces de Figaro ».

— Air de Chérubin (« Noces ») et Air de Donna Anna (« Don Juan ») par Mme G. Bonnet.

— Menuet K. 604 et Danse K. 605.

Lundi 18 décembre :

— Le Lieutenant Kijé de Prokofiev.

Musique et Culture publie des fiches d'éducation musicale, destinées les unes aux élèves (« Feuillets des Benjamins de la Musique »), les autres aux éducateurs, qui complètent les émissions bi-mensuelles. (Abonnement annuel aux deux séries de fiches : 7 NF. Musique et Culture, 24, avenue des Vosges, Strasbourg, C.C.P. 484-48.)

RADIO SCOLAIRE (1er degré)

France II : mercredi à 15 h. 30
Mardi et vendredi à 15 h. 45

Décembre

VENDREDI 1er

Solfège : 4e émission.

MARDI 5

Chant : Quand j'étais petite fille (fin de l'étude).

MERCREDI 6

Initiation à la musique : Séance de préparation au jeu musical du 13 décembre.

Chant: Chanson de quête du Velay (suite de l'étude).

MARDI 12

Chant : Séance de révision : Bourrée du Languedoc - L'Etoile de minuit - Quand j'étais petite fille.

MERCREDI 13

Initiation à la musique : Jeu musical sur les œuvres suivantes : La Moldau (Smétana) - Les Petits Riens (Mozart) - L'Oiseau de feu (Stravinsky) - Hop Frog (R. Loucheur).

Chant : Chanson de quête du Velay (fin de l'étude).

VENDREDI 15

Solfège : 5e émission.

MARDI 19

Chant : Séance de révision.

MERCREDI 20

Chant (de 15 h. 30 à 16 h.) : Séance de révision : La Jardinière du Roy - Ecoutons ces airs de fête Chanson de quête du Velay.

ECOLE DE MUSIQUE DE SAINT-BRIEUC

Une récente directive ministérielle, relative aux concours de recrutement de professeurs, a supprimé, dans l'épreuve imposée du piano, l'étude en La mineur de Chopin, la Ballade de Fauré restant le seul morceau imposé.

LES CONCERTS DE MIDI

Président : Jacques CHAILLEY
Vice-Président : G. MATORE
Secrétaire générale : G. Petit-Dutaillis
Trésorière : Edith Weber

15 Concerts de MUSIQUE DE CHAMBRE, tous les vendredis, de 12 h. 30 précises à 13 h. 30, du 24 novembre 1961 au 30 mars 1962, à l'Amphithéâtre de l'Institut d'Art et d'Archéologie, 3, rue Michelet, Paris-6e.

Le 15 décembre : le Quintette Instrumental de Paris (G. Crunelle, flûte, R. Bas, violon, P. Ladhuie, alto, P. Coddée, violoncelle, B. Galais, harpe).

Les concerts, interrompus à l'occasion des congés de fin d'année, reprendront en janvier (le 19) avec les *Structures sonores Lasry-Baschet*; le 26, José Falgarona, piano, et Manuel Carrion, guitare.

En février : le *Trio Vocal de Bruxelles* avec Janine Andrade, violon; et Nicole Rolet de Castecle, piano; Lélia Gousseau, piano; et Irma Kolassi, chant; J.-M. Londeix, saxophone et P.M. Dubois, pianiste-compositeur; les deux duos : Catherine Doffin, violon, et A.M. de La Ville-Léon, piano; Marcelle Verignon, violoncelle et Martine Joste, piano.

En mars : un concert de *Musique Orientale*; Michel Debost, flûte, et Christian Ivaldi, piano; *Italie-France,* par le duo Barbetti, violon et piano; un concert de clavecin par Aimée Van de Wiele; et le 30 mars, l'*Orchestre de Chambre Français* (dir. J. Michon).

Prix des places : 3,50 NF - Etudiants, J.M.F., Activités musicales : 2,50 NF.

Abonnements: 5 concerts au choix (renouvelable): 14 NF Tarif étudiant: 10 NF. Billets et abonnements à l'entrée des concerts.

Adhésion à l'Association des Concerts de Midi : Membre adhérent, 10 NF; membre bienfaiteur, 20 NF, à libeller au nom de : Les Concerts de Midi, 3, rue Michelet, Paris-6e. - C.C.P. Paris 13.801-36.

Les membres de l'Association bénéficient du tarif étudiant *pour les abonnements*. En outre, ils reçoivent des invitations qu'ils peuvent distribuer à leur choix (5 pour les membres adhérents, 10 pour les membres bienfaiteurs).

Tous renseignements : Mme Petit-Dutaillis, 6, rue de Saint-Simon, Paris-7e - Littré 76-59 (entre 9 et 11 heures exclusivement).

Aux concerts de Midi : *Buffet* (en sus) à partir de 11 h. 30.

Les concerts commencent à 12 h. 30 exactement pour se terminer à 13 h. 30. Les personnes qui en ont la possibilité sont priées de venir au buffet aussitôt que possible, le service ne pouvant être prolongé pendant le concert. Nous les en remercions à l'avance.

A VENDRE :

Un piano 1/4 de queue Pleyel, état de neuf.
Téléphoner à : NAT. 47-82.

CHANGEMENTS D'ADRESSE

Il est fréquent que des numéros nous soient retournés parce que les destinataires ont omis de nous faire part de leur changement d'adresse ou d'état civil.

Avertissez-nous à temps, s'il vous plait, et joignez à votre avis la dernière bande d'envoi et la somme de Fr. 50 (0,50 N.F.).

FLUTES A BEC DOLMETSCH

La Flûte à Bec à 8 trous (dont 2 sont doubles), est un véritable INSTRUMENT CLASSIQUE, qu'il ne faut pas confondre avec le pipeau en celluloïde à 6 trous, qui n'est qu'un jouet.

La Flûte scolaire DOLMETSCH est la copie exacte, mais manufacturée, des instruments de haut prix, que les ateliers Arnold DOLMETSCH font d'une façon toute artisanale, mais d'un prix élevé.

Les Flûtes scolaires plastique DOLMETSCH sont d'une justesse rigoureuse dans toutes les tonalités, grâce à une perce subtile de la conicité intérieure, au format très court. Tous les modèles venant du même moule sont identiquement semblables, ce que l'on ne peut exiger des modèles bois bon marché. NE TRAVAILLE PAS, même après des mois d'utilisation.

Possibilité d'une échelle chromatique, y compris les do dièse et ré dièse grave, ceci grâce aux doubles trous destinés aux 3e et 4e doigts. L'étendue de l'instrument est de deux octaves plus une tierce mineure, chromatiquement juste du do/4 au mi bémol/5.

Modèle Soprano .... **15,00** NF.
Modèle Alto .... **35,00** NF.

Pour l'enseignement de la Flûte à Bec :

L'Initiation Instrumentale par la flûte à bec, de **Jean HENRY.**
4 recueils parus.

Méthode complète de Flûte à Bec, de **Roger COTTE** - 1 recueil.

EDITIONS ZURFLUH

73, Boulevard Raspail - PARIS (6e)
C.C.P. 331 53 PARIS

Editions JEAN JOBERT

44, rue du Colisée (8e) — *ÉLYsées 26-82*

SOLFEGE

DERE - Le Gradus des 7 clés
1er recueil - 40 leçons - faciles
2e recueil - 20 leçons - difficiles

Vient de paraître :
3e recueil - 15 leçons - très difficiles

VIOLON

KREUTZER - Mille coups d'archet, arrangement BACHMANN
BACHMANN - Le violoniste virtuose (traité complet de gammes)
CAREMBAT - Les Gammes journalières

A paraître :
Méthode nouvelle d'initiation au violon par Etienne **GINOT**
Professeur au Conservatoire de Paris

ALTO

GINOT - Les Classiques pour l'Alto
12 titres déjà parus

Vient de paraître :
22e Concerto de **VIOTTI**
7e Concerto, 2e Solo de **RODE**
7e Concerto, Andante et final de **RODE.**

A paraître :
Méthode nouvelle d'initiation à l'Alto par Etienne **GINOT**

LES EDITIONS OUVRIÈRES

12, Avenue Sœur-Rosalie - PARIS-13e
C.C.P. Paris 1360-14

Max PINCHARD
Professeur d'Education Musicale

Introduction à l'Art Musical

Dans ces pages qui s'écartent résolument des histoires de la musique traditionnelles, l'auteur répond, sous une forme vivante et concrète, aux multiples problèmes posés par la connaissance de l'Art musical.

1. Son - Mélodie - Contrepoint et harmonie - Tonalité et modulation.
2. La voix - Les instruments de musique.
3. Esquisse d'une histoire des œuvres et des formes musicales.

1 Volume : 7,20 N.F.

CONNAISSANCE DE GEORGES MIGOT

Musicien Français

« Le compositeur dont les œuvres s'imposent tous les jours avec plus d'évidence et de force »

Style - Esthétique - Œuvres - Bibliographie
1 vol. av. exemples musicaux et 4 hors-texte
6,30 N.F.

A. DOMMEL-DIENY
Chargée de Cours à l'Institut de Musicologie de la Sorbonne

DOUZE DIALOGUES D'INITIATION A L'HARMONIE

CLASSIQUE
suivis de quelques notions de Solfège

« L'harmonie, moyen d'exploration et d'interprétation musicale **accessible à tous les musiciens.** »
Une brochure in-8° avec exemples, exercices et devoirs très simples **5,00 N.F.**

CHŒURS

Michelle-Odile GILLOT

CHANTONS en GRIS et ROSE

11 chansons chorales à 2, 3, 4 voix égales sur des poésies de **Maurice CAREME**

A la rencontre du Printemps
J'ai crié Avril
La Rose et le lilas
Ciel gris
Muguet
Il était 3 petits sapins
Pluie d'été
Le Pinson
Chanson de marche
La neige
Berceuse pour Noël

1 recueil format 24×26 .... **3,80 N.F.**

Max PINCHARD

CHANSON VOLE

10 Chants populaires harmonisés pour 2 et 3 voix mixtes
1 Recueil 17,5×27,5 .... **3,30 N.F.**

AU JOLY JEU

15 Chants harmonisés pour 3 voix mixtes
1 Recueil 17,5×27,5 .... **2,40 N.F.**



SCHOLA CANTORUM

ÉCOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896
par Charles BORDES, Alexandre GUILMANT et Vincent D'INDY
Placée sous le Haut Patronage du Ministère des Affaires Etrangères
Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine
et pour ses concerts, par le Ministère de l'Education Nationale

Président du Conseil de Direction : **ROLAND-MANUEL**
Directeur Honoraire : **DANIEL-LESUR**
Directeur : **PIERRE WISSMER**
Inspecteur des Etudes : André MUSSON - Secrétaire Générale : Jacqueline du BOUSQUET
Administrateur : Guy TREAL



COMITÉ D'HONNEUR

In memoriam : ALBERT ROUSSEL - ARTHUR HONEGGER - FLORENT SCHMITT

LOUIS AUBERT
GEORGES AURIC
HENRY BARRAUD
LOUIS DUREY
BERNARD GAVOTY
PAUL LE FLEM
JACQUES IBERT
ANDRE JOLIVET
MARCEL MIHALOVICI
DARIUS MILHAUD
RENE NICOLY
MARC PINCHERLE
FRANCIS POULENC
JEAN RIVIER



PREPARATION AUX CARRIERES OFFICIELLES DE LA MUSIQUE

Section spéciale de préparation à l'INSTITUT DE MUSICOLOGIE
Placée sous la Direction de Jacques CHAILLEY

Section spéciale de préparation aux EXAMENS DU PROFESSORAT DE LA VILLE ET DE L'ETAT
Direction des Etudes : André MUSSON

Section spéciale de préparation aux postes de Discothécaire, Bibliothécaire, Phonothécaire de la RADIODIFFUSION-TELEVISION FRANÇAISE

Cours de préparation aux carrières d'INGENIEUR DU SON ET DE METTEUR EN ONDES
(Radio, Télévision, Disque, Cinéma)
Cours confié à J. E. MARIE



Cours par Correspondance

*

Les examens de fin d'année sont sanctionnés par l'attribution de mentions, médailles, certificats, diplômes supérieurs et prix de virtuosité.

Les inscriptions sont reçues, à tous les degrés dans les Divisions Préparatoire, Elémentaire, Moyenne, Secondaire et Supérieure sans limite d'âge, à tout moment de l'année au

Secrétariat de 9 h. 30 à 12 h. et de 14 h. 30 à 19 h. 30

269, rue Saint-Jacques, PARIS-5ᵉ - Téléphone : ODEon 56-74

DURAND & Cie - éditeurs

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8e)

Téléphone : **Editions musicales : Opéra 45-74** — **Disques. Electrophones : Opéra 09-78**

Bureau des concerts : Opéra 62-19

C.C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

ALIX (R.)	Grammaire musicale.
BERTHOD (A.)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
DELABRE (L. G.)	Exercices de solfège en 2 volumes.
DELAMORINIERE (H.) et MUSSON (A.)	La lecture de la musique en 6 années
DESPORTES (Y.)	30 Leçons d'harmonie. Chts et basses
—	» Réalisations.
DURAND (J.)	Eléments d'harmonie.
FAVRE (G.)	Solfège élémentaire à 1 ou 2 voix en 2 cahiers.
—	Exercices de solfège pour les classes de 4e et de 3e des lycées et collèges et la 2e année des écoles normales.
—	6 Leçons de solfège à chgts de clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, etc.).
—	3 Leçons de solfège à chts de clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).
MARGAT (Y.)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cah.
—	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
RAVIZE (A.)	32 Leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours interscolaires).
RENAULD (P.)	Leçons de solfège (clés de sol et fa) avec et sans accompagnement.
SCHLOSSER (P.)	Eléments pratiques de lecture et d'écriture musicale en 4 cahiers.

Solfège de concours à 1 et 2 voix (1960).

Littérature

Essai d'initiation par le disque

FAVRE (G.)	Musiciens français modernes.
—	» » contemporains.
—	R. Wagner par le disque.

Recueils de chants pour enfants

AVEC ACCOMPAGNEMENT

COCHEUX (R.)	Chantez petits enfants (10 chansons)
GEY (J.)	Les fleurs de mon jardin (12 ch.)
MILHAUD (D.)	A propos de bottes (Conte musical)
—	Un petit peu de musique (Jeu pour enfants).
—	Un petit peu d'exercices (Jeu pour enfants).
PIVO (P.)	La forêt qui rêve (Féerie enfantine en un acte).
SCHLOSSER (P.)	Nos amis de la ferme et des champs (24 chansons mimées pour les enfants en 2 recueils).

Chœurs sans accompagnement

CANTELOUBE (J.)	St-Pé. Où allez-vous la belle	3 Vx E
FAVRE (G.)	La caille	3 Vx E
—	La petite poule grise	3 Vx E
—	Ma Normandie	3 Vx E
—	Pauvre gazelle (extraite de la Cantate du Jardin Vert).	3 Vx E
—	Par un beau clair de lune	3 Vx E
—	2 Chants populaires du Maine (Chanson de la Gerbe et Noël Manceau)	3 Vx M
—	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations) 1er Volume : Noëls, airs et brunettes des 16e et 17e siècles. 2e Volume : Folklore canadien, folklore provincial français.	
PASCAL (Cl.)	12 Chansons françaises	3 Vx E
—	25 Chansons françaises	2 Vx E
SCHMITT (Fl.)	De vive voix op. 131	3 Vx E
	n° 1 Roi et Dame de carreau	
	n° 2 Vetyver	
	n° 3 Pastourettes	
	n° 4 Enserrée dans le port	
	n° 5 La tour d'amour	

Recueils de Chants

SANS ACCOMPAGNEMENT

MUSSON (A.)	La musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers.

Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers :

1° Noëls et chants de quête
2° Marches, rondes, bourrées et danses
3° Chansons de métiers
4° Humoristiques, légendaires, narratives
5° Chansons historiques

Imprimé en France — N° de Commission Paritaire : 28.511.

EDITIONS SALABERT

22, rue Chauchat — PARIS IXe

R. C. Seine n° 247.734 B — Chèque Postal N° 422-53

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

HISTOIRE DE LA MUSIQUE, de C. Martinès
Professeur de Chant

1er Tome : Des origines au XVIIe Siècle : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.

2e Tome : Du XVIIe siècle à Beethoven : Classe de 4e, 2e année E.P.S.

3e Tome : De Beethoven à nos jours : Classe de 3e, E.P.S., 3e année.

HEURE DU SOLFEGE, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.

2e Livre : Classe de 4e, E.P.S. 2e année.
a) classes de jeunes filles - b) classes de garçons.

3e Livre : Classe de 3e, E.P.S. 3e année.

POUR CHANTER, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.

2e Livre : Classes de 4e et 3e, E.P.S. 2e année.

3e Livre : Classes de 2e et 1re, E.P.S. 3e année.

FLORILEGE DE CHANTS POPULAIRES, de A. Ravizé et J. Barré
En Deux Livres : Cours Elémentaire et Cours Moyen

COMMENÇONS L'ANNEE, de B. Forest
Solfège pour la Classe de 8e et Cours Elémentaire

INITIATION AU SENS MUSICAL L'ECOLE PRIMAIRE
de E. RAPIN, Inspecteur primaire, et J. MORELLET, Instituteur

LE SOLFEGE A DEUX VOIX, de B. Forest
Premier et 2e Volumes

60 LEÇONS DE SOLFEGE POUR LE BACCALAUREAT, par B. Forest

EVIEUX-LAMBERET - Jouons aux Devinettes
(Petites dictées musicales pour les débutants)

C. EVIEUX et B. INCHAUSPE - La Petite Méthode des Faiseurs et Joueurs de Pipeaux de Bambou, Textes français et anglais.

50 CHŒURS A TROIS VOIX MIXTES de Claude Teillière
en 3 fascicules

DEUX VOIX, DES CHŒURS de Pierre Maillard-Verger

Chœurs

CENT CHORALS DE BACH, traduits par J. Rollin et Rollo Myers. Textes allemand, anglais et français.
Première édition systématique sous forme chorale avec réduction des voix au clavier - En 27 fascicules - 20 fascicules déjà publiés, les autres à paraître.

Chansonniers

M.-R. CLOUZOT. - La Clé des Chants, 100 chansons recueillies et harmonisées.
J. CHAILLEY. - Cinquante-huit Canons, réunis, recueillis ou adaptés.
GEOFFRAY et REGRETTIER. - Au Clair de la France. 21 chœurs originaux à 3 voix mixtes.
W. LEMIT. - La Ronde du Temps, 91 chants de circonstance.
— Fais-nous chanter, le Livre du Meneur de chant.
— Ensemble, chansonnier pour les colonies de vacances.
— Voix Unies. 40 chansons populaires.
— Voix Amies. 40 chansons populaires.
— Quittons les Cités. 6 chants de marche à 2 voix.
— La Fleur au Chapeau. 140 morceaux pour Chant ou instruments divers, chansons populaires, chansons anciennes. — En 2 recueils.
P. ARMA. - Chantons le Passé. 20 Chants du XVe au XVIIIe S.
R. DELFAU. - Jeune France. 40 chansons populaires.
— Le Rossignolet du Bois.
AUTEURS DIVERS. - Chants Choisis. 18 chants scolaires C.E.P. B.E.
JANEQUIN. - 30 Chansons à 3 et 4 voix par M. CAUCHIE.
CAUCHIE. - 15 Chansons Françaises du XVIe siècle à 4 et 5 voix.
ADAM DE LA HALLE. - Rondeaux à 3 voix égales transcrits par J. CHAILLEY
J. ROLLIN. - Les Chansons du Perce-Neige. en 3 volumes, chœurs à 2, 3 et 4 voix mixtes
MARCEL GOURAUD, Chef de la Maîtrise de la Radio Française

CAHIERS DE POLYPHONIE VOCALE
(Entraînement au Chant choral)

Série A (Age moyen 12 ans)
1er cahier : CHANTS DE NOEL
2e cahier : CHANTS DE PRINTEMPS
3e cahier : CHANSONS DE ROUTE (à paraître)

J.-S. BACH. QUARANTE CHŒURS présentés sous forme de Lectures musicales à 1, 2, 3 et 4 voix égales, par P. DUVAUCHELLE et G. FRIBOULET.

E. Jaques-DALCROZE. LE CŒUR QUI CHANTE ET L'AMOUR QUI DANSE. 10 chansons en chœur à 3 voix égales.

P. DUVAUCHELLE. ANTHOLOGIE CLASSIQUE, 40 mélodies et chœurs à 2 ou 3 voix égales des XVIIe, XVIIIe, XIXe siècles.
— MORCEAUX CHOISIS pour le CERTIFICAT D'ETUDES, chants populaires et classiques à 1 voix à l'usage des E. P. et Classes primaires et élémentaires des collèges de garçons et de filles.

H. EXPERT. ANTHOLOGIE CHORALE DES MAITRES MUSICIENS DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE, concerts du XVIe, recueillis, transcrits en notation moderne et disposés à 2, 3 ou 4 voix égales, pour l'usage scolaire par Henry EXPERT.

A. GABEAUD. COURS DE DICTEES MUSICALES, en trois livres.
— LA COMPREHENSION DE LA MUSIQUE (Guide de l'amateur, de l'étudiant et du professeur).
— ELEMENTS DE THEORIE MUSICALE, ouvrage destiné aux élèves des Ecoles Primaires Supérieures, Lycées, Collèges, Ecoles Normales d'Instituteurs, Cours complémentaires et à tous les élèves Musiciens.

J. HEMMERLE. RECUEIL DE CHANSONS POUR L'ECOLE et la FAMILLE, 134 chansons populaires à 1, 2 et 3 voix et quelques canons, précédés de notions élémentaires de solfège et d'une série d'exercices préparatoires au cours de chant.

R. LOUCHEUR. CHANSONS DE LA BULLE, sept poésies de Renée de BRIMONT. Recueil Piano et Chant. Recueil Chant seul.

LES BONNES NOTES, de **B. Forest**
Enseignement du premier degré

Catalogue de MUSIQUE CHORALE ancienne et moderne
CHŒURS à 2 et 3 voix égales (CHANT SCOLAIRE)
— Envoi sur demande —